جامعة سيدي محمد
بن عبد الله

كلية الآداب والعلوم
الإنسانية سايس- فاس

مختبر اللغة والتواصل

ندوة دولية في موضوع

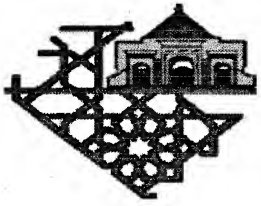
سؤال المنهج
في الخطاب النقدي المعاصر

تنسيق
الاستاذ الدكتور
محمد القاسمي

2014
سامراء

مكتبة الأدب المغربي

جامعة سيدي محمد بن عبد الله كلية الآداب والعلوم الإنسانية مختبر اللغة والتواصل
سايس- فاس



ندوة دولية في موضوع

سؤال المنهج

في الخطاب النقدي المعاصر

تنسيق الدكتور محمد القاسمي

عالم الكتب الحديث
Modern Books' World
إربد- الأردن
2014

الكتاب

سؤال المنهج في الخطاب النقدي المعاصر

تنسيق

محمد القاسمي

الطبعة

الأولى، 2014

عدد الصفحات: 290

القياس: 17×24

رقم الإيداع لدى المكتبة الوطنية

(2014/3/1320)

جميع الحقوق محفوظة

ISBN 978-9957-70-825-2

الناشر

عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع

إربد- شارع الجامعة

تلفون: (00962 -27272272)

خلوي: 0785459343

فاكس: 00962 -27269909

صندوق البريد: (3469) الرمزي البريدي: (21110)

E-mail: almalktob@yahoo.com

almalktob@hotmail.com

www.almalkotob.com

الفرع الثاني

جدارا للكتاب العالمي للنشر والتوزيع

الأردن- العبدلي- تلفون: 079 /5264363

مكتب بيروت

روضة الغدير- بناية بزي- هاتف: 00961 1 471357

فاكس: 00961 1 475905

اللجنة المنظمة

الدكتور إبر هيم أقديم رئيس اللجنة التحضيرية

الدكتور محمد القاسمي مقرر الندوة

الدكتور محمد يعيش

الدكتور المصطفى عمراني

الدكتورة ازهور الحوتي

الدكتور عبد اللطيف نجيد

الدكتور محمد الشرقاني

الدكتور محمد كنوني

الدكتور عبد الإله قيدي

الدكتور عبد الله الغواسلي المراكشي

الدكتور محمد بوطاهر

الدكتور الحسان حجيج

فكرة الندوة

لقد عانى الأدب لزمن طويل من تدخل مختلف المعارف والتخصصات. وفي مطلع القرن العشرين، تجرأ فأعلن استقلاله، وطالب بضرورة الاعتراف بهويته وقانونه الداخلي الخاص. لكن إصراره على قطع العلاقات، ونهجه لسياسة غلق الحدود، لم ينجحا على الأمد الطويل في تأمين صموده أمام حجم الضغوط، فكان أن قبل مضطرا بحل الانفتاح، والدخول من جديد في علاقات خارجية، باعتباره جزءا من كل، وعنصرا في منظومة، حتى أصبح ضحية للتقارب الاستراتيجي بين اللغة الواصفة واللغة ـ الموضوع، بل هدفا للمناورات التأويلية، والقراءات المسيئة، من خلال الإجهاز على كل ثابت، والإطاحة بكل مركز تستند إليه الدلالة.

لقد عمل الأدب على تأميم موضوعه، وتسييج حدوده. لكن تبنيه لمنطق الإقصاء بدعوى الخصوصية، ساهم في تبادل المواقع، وتغيير التحالفات، بين مؤلف متباه بماضيه، ونص معتد ببنائه وقانونه، وقارئ مستفز بترسانة أفقه، يملأ بها الفجوات مرة، لتوفير شروط الانسجام، ويحفر ما بين الدال والمدلول مرات، لتوسيع الخرق، ونشر العماء.

إن الصراع بين هذه العناصر الثلاثة، لم يكن سوى استجابة لخلفيات نظرية، واشتراطات تاريخية، تعكس تردد النقد في الاختيار ما بين السياق، والنسق، والانسياق. وهو ما يفسر انبهام صورة الإنسان المعاصر أمام ذاته ولغته وعالمه.

في إطار هذا التداخل المعرفي والتجاذب المنهجي، وبدافع الحاجة إلى تقويم المواكبة، ورصد التفاعل في الخطاب النقدي العربي، ارتأى مختبر اللغة والتواصل وتقنيات التعبير، بكلية الآداب والعلوم الإنسانية سايس فاس ـ المغرب ـ تنظيم ندوة دولية بعنوان: "**سؤال المنهج في الخطاب النقدي المعاصر**"، **يومي 21 ـ 22 ماي 2014** لرصد المنجز، وحدس الأبعاد.

عن اللجنة المنظمة

د محمد يعيش　　د محمد القاسمي

المحتويات

تفاعل المناهج النقدية في حركة التناص	عالي سرحان القرشي	1
المناهج الأدبية وطرائق التحليل	حميد لحمداني	7
من قضايا المنهج في التراث النقدي العربي	إسماعيل إسماعيلي علوي	17
"رؤية منهجيّة لقراءة النّصّ الشّعريّ" قراءة تطبيقيّة لصورةِ الغُراب في شِعرِ عنتر	خالد عبد الرؤوف الجبر	27
القراءة التفكيكية مدخل تعريفي وتطبيق على قصيدة جاهلية	إحسان بن صادق اللواتي	59
سؤال المنهج: من التأسيس البنيوي إلى الخلق النيتشوي	سميرة زغبيب	77
فلسفة المنهج في ترميم تراث الفكر العربي الإسلامي	منتهى طه الحراحشة يونس بن علال	88
القارئ ..الحضور النابه والتوق إلى نص جديد	لحسن عزوز	112
تحييد الصورة النمطية للبطل المسلم عند لسنغ	محمود العلي حسينات	128
النظريات النقدية ومسألة "المعنى المحايث"	صابرة الذويبي	150
مزالق المنهج في التأريخ للأدب المغربي النبوغ المغربي نموذجا	محمد قاسمي	169
التحليل السيميائي للقصيدة الشعرية شمولية المنهج وخصوصية التحليل من خلال بنية الدال الايقوني والدليل الصوتي	كريمة القبلي	183
التناص والتباس المفاهيم	بلقاسم عيساني	191
آليات المنهج التأويلي وضوابطه	أحلام طراش	210
مقولة الانعكاس في إلنقد الواقعي الاشتراكي لروايات "نجيب محفوظ	مولاي احمد حسيني	238
إشكالية المنهج في البحوث الأدبية داخل كليات الآداب والعلوم الإنسانية	مصطفى سلوي	260

تفاعل المناهج النقدية في حركة التناص

عالي سرحان القرشي
جامعة الطائف - السعودية

لم تكن متابعة الدراسات النقدية الحديثة لحركة التناص داخل النص مجرد متابعة ومقارنة؛ بل إنها أكسبت الظاهرة حيوية وحركة، منذ أن ارتبطت بالنص لا العمل على اعتبار أن النص حالة اشتغال[1]، ولعل هذه النظرة التي اجترحها رولان بارت حين فرق بين العمل والنص[2]، تكسب التناصية من خلال دلالة التفاعل التي تشير إليها كلمة (تناص) وحملها لمادة النص، ما يجعلها ذات حراك فاعل وحيوي في النص، لهذا بدأت متابعة هذه الحركة من أفق أوسع من كونها ظاهرة تختص بوجود نص في ضيافة نص آخر.تلك النظرة التي كانت محور الارتكاز في النظرة العربية الحديثة إلى التناصكما تجلت في أبحاث علي عشري زايد، ومحمد مفتاح. وهو ما يخاف الأساس الذي قامت عليه التناصية، بوصفها اشتغالا له علاقاته المتشابكة داخل النص، فغادر النص حلوله التاريخي؛ ولذلك تماهت النزعة التزامنية الخالصة عندياكبسون إلى وهم[3].

وحين نراجع ما تنامى من مفاهيم التناص عبر التفاعل النقدي نجد مفهومه يغادر الثبات، ويجانف أطروحات النص المتمايز عن غيره،فباختين يؤكد أن نصف ما يتلفظ به الإنسان الذي يعيش داخل مجتمع هو من كلام الآخرين[4]، ورولان بارت يرى أن النص منسوج تماما من عدد من الاقتباسات ومن المراجع ومن الأصداء[5].

كل هذا يقودنا إلى أن حركة التناص، حركة ارتدت على طبيعة النظر إلى النص، وإلى كيفية تلقيه، ومن هنا كانت هذه الحركة تتطور، من خلال تفاعل مناهج نقدية متعددة نستطيع أن نكشف

---

(1) مجموعة من المؤلفين، آفاق التناصية، المفهوم والمنظور ترجمة وتحرير محمد خير البقاعي، داول، الكويت 2013م، ص 19

(2) انظر السابق، 19-23

(3) المرتجي، أنور، سيميائية النص الأدبي، 42

(4) باختين، ميخائيل، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الفكر، ط1 القاهرة، باريس، 106

(5) آفاق التناصية، 23

عنها من خلال فعلها في تجلية الحركة ومتابعتها، فنستطيع أن نقول، إن تفاعل هـذه المنـاهج أدى إلى الظواهر التالية:

1- إزاحة تـاريخية النص:

أي أن النص لم يعد مرتهنا لحقبة أو لتاريخ محدد، ولهذا فإن تفاعلات المنـاهج النقديـة مـع هذه الحركة أدى إلى إزاحة المنهج التاريخي، الذي يعتد بالنص في إطار تاريخ أو حقبة محددة. فـشاعر مثل علي الدميني، حين يحضر في نصه ما يشير إلى قول طرفة بن العبد:

وظلـم ذوي القربـى أشـد مـضاضة علـى المـرء مـن وقـع الحـسام المهنـد

في قوله: (وظلم ذوي القربى)، بلادي حملتُها على كتفي شمسًا وفي الروح موقدي
إذا جف ماء القطر أسقيتُ غرسها بدمعي، ووجَّهت الزمام لتهتـدي
إلى الماء أحدو خطوها كـل بارقٍ أشدُّ على غاباتها الريـح في يـدي
مسيلاً هبطنـا - ليلتين - وربـوة تباعد عن عينـي بلادي ومولـدي

هنا نجد لغة النص جعلت من المستحيل أن يكون الحضور هنا للـنص القـديم نـص طرفـة مجرد استضافة، ذلك أن النص هنا اشتغل بحركة التناص، فكلمات طرفـة أصـبحت علامـة في نـص الدميني تشتغل بمحمولاتها، وإشاراتها من نبذ ظلم ذوي القربـى التـاريخي، وإحالـة ذلـك النبـذ إلى روح تصهر مفارقة المنبوذ بالروح الجديدة لتمتزج البلاد بالذات في غير ظلم، ويصبح هم الذات هو مجاوزة هذا الظلم، ومجاوزة نص طرفة باشتغال جديد يجعـل منـاوأة الظلـم هـي أفـق رؤيـة الـنص الجديدة، اقتران نبذ الظلم بحب البلاد، والتغني بأفقها الجديد والفخر بها.

وكل هذا يكشف لنا استحالة الضيافة إذ لا تستقيم طريقة تركيب لغة الـنص، حـين نـضع الخبر إزاء المبتدأ.

2- عبث نسب النص:

أصبح البحث عن مصادر ومنابع النصوص من الأمور العبثية التي ليس لها جدوى، باعتبار مايكسبه النص من تخلق وتشكل داخل بنيته وخطابه النصي.

3- انتقال حركية التناص إلى تأويل المتلقي:

المتلقي لأي نص لابد أن يوقظ لديه طاقة التأويل، وهذه الطاقة كما نعرف لم تعد رهينة مايبثه المبدع، ومن ثم فإن المتلقي يحتاج ضمن احتياجاته الأخرى إلى استنفار تأويل حشد من النصوص يومي إليها النص الذي يبرز أمامه.

4- البحث في التناص، بحث في الأصول النقدية:

حيث نتابع حركة البحث في التناص، نجد أن هذه المراجعة كما سبقت الإشارة إلى تفريق رولان بارت بين العمل والنص، نجد أن هذه المتابعة والبحث فيها أدت إلى خلخلة ثبات المعنى، وخلخلة امتلاك المبدع لتفسير عمله، وتجاوز تاريخية النص.

5- تجاوز التناص الارتباط بالنص الأدبي:

نظرًا للحال الذي يحدثه التناص، سواء باستحضار نص المنبع أو بانفتاح نص الحاضر على أفق نص المنبع، فإن هذا الحال يستدعي شبكة من العلاقات تستدعي علاقات اجتماعية، ونفسية، وثقافية[1].

6- كسر نسقية الزمن:

تنفذ شعرية النص من خلال ثلاثة منافذ تكوّن تشكيل النص وفضاءه وتلقيه،هذه المنافذ هي: اللغة، الزمن، التأويل.

---

(1) ألان، جراهام، نظرية التناص، ترجمة: د.باسل المسالمة، دار التكوين، دمشق، 2011، الطبعة الأولى، ص74.

* اللغة:

وشأنها واضح لكم بوصفكم تتفاعلون معها، وتتواصلون حين ترونها في سمت مختلف في الإبداع، وفي الإبداع الشعري بصفة أخص، حيث تؤول إلى طاقة متحركة في النص تستثمر كل إمكاناتها من إشارة ومحمولات تأويلية، واحتضان لما منحته الذات المبدعة لها... تستثمر كل ذلك لتحركه في أفق النص، وتجعل للموجودات والعالم أمام المبدع وجودا آخر، يخترق الإلف ويعانق الحلم.

وحين تتحرك في النص لغة أخرى من نصوص سالفة،فإنها تظل حاملة لبعدها المختلف، وحاملة أيضا في النص الجديد بعدا مختلفا؛ فيصبح الاختلاف حينئذ مركبا،حيث إنه انزياح في تكوينه اللغوي، ثم إنه انزياح عما ألف له، وعما استقبل به عند المتلقين عبر آماد مختلفة.

فلو نظرنا إلى نص محمد الثبيتي (أيا دار عبلة عمت صباحا)، فإنا نجد هذه العبارة التي وردت في النص، وجاءت أيضا عنوانا يسير في أفقه النص، مستحضرة من نص عنترة، من قوله:

يـــا دار عبلـــة بـــالجواء تكلمـــي وعمـــي صـــباحا دار عبلـــة واســـلمي

هنا أصبحت عبارة (وعمي صباحا دار عبلة واسلمي)، بمحمولاتها الحضورية في معلقة عنترة،وما طرأ على ذلك من محمولات في التلقي عبر التاريخ لهذا النص، وما تتطور به محمولات كلماته، أصبحت لغة في استخدام الثبيتي لها، تمتص حمولاتها عبر نوافذ عدة:

- حضورها في النص القديم
- تطور حمولات النص القديم
- حضورها في النص الجديد
- تغير صيغة هذا الحضور

جاءت العبارة من عنترة في النص القديم تحية ودعاء بالسلامة لدار عبلة، ودار عبلة هي الطلل الذي يحضر انكشافا عن دار الحب، وتأبيا على العفاء والزوال،والاستقبال الملحمي لعلاقة عنترة بعبلة، ورمزية العشق والانتصار تظل تغذي هذا الحضور،ثم يجيء هذا الحضور في نص الثبيتي، عبر بوابة العنوان، الذي هو الضوء الكاشف لمسار النص، وعبر بوابة وجودها جملة في

النص، فأصبحت من العلامات في النص، تستدعي هذا الكل المركب من الحمولات التي علقت بها، إضافة إلى السياق الحاضر الذي تلازمه الهزيمة، ويشتاق الانتصار.

وإذا حمّلنا ذلك أيضا طريقة الشبيتي في الاستحضار التي أتت بذلك عبر العنوان، ثم النص، ثم عالم النص الذي شكل التماهي بين ذات النص، وذات عنترة ــ كما سنفصل فيه القول لاحقا ــ ثم استثمرنا دلالات التغير الحادثة في نص العبارة عند الشبيتي، فإنا نجد أن العبارة تشتغل على نحو جديد؛ ذلك بحضورها عنوانا، ونصا،ثم بحضورها بصيغة الفعل الماضي، ثم حذف السلامة التي كانت في نص عنترة، كل هذا يجعلنا نؤكد على الطاقة اللغوية الحاضرة في تشكيل النص،الكامنة في استقبال النص القديم بحمولاته، وإعادة حضوره.

*** الزمن:**

خروج اللغة عن إلفها المألوف الذي أشرت إليه آنفا، يكسر بطبيعة الحال الزمن الفيزيائي، ويجعل الذات الموجودة في النص، تعايش زمنا آخر، هو زمن الخلق اللغوي، وزمن المعايشة الذي اختاره الشاعر، لذلك تجد ألا غرابة في تكسر حيازات الحقب، وخلق مسرح لشخوص النص وأحداثه، يبعد عن زمن المبدع حقبا طويلة، ويجعل الذات النصية في معايشة لا تموت، وتجاوز ميلادها الزمني، عبر تخلقها من أصلاب الذوات التاريخية.

فلا غرابة أن تجد الشبيتي عنترة، وتجد عنترة معنا يعاني هزائم الحاضر، وتجد الشنفرى متمثلا في شخصية أحمد الصالح (مسافر)، وطرفة بن العبد يشترك مع علي الدميني في ظلم ذوي القربى.

*** التأويل:**

تعلمون أن الشاعر مؤول بفاعلية، ولولا تأويل الشاعر لما نجحت شاعريته، ولما استطاع أن يجعل لشاعريته نمطا مختلفا في التلقي، فهوحين يتجاوز بذوات نصوصه حدود زمنها، فهو يؤول هذه الذوات، وحين يستدني ذواتا لها عوالمها وأزمنتها إلى نصه وزمنه فهو يؤول هذه الذوات وهذه العوالم.

وتعمل هذه المعطيات الثلاث من خلال تلاحمها في النص الشعري، ويستقطب تجاوز الزمن فيها الحركة التي تهيء عالم النص، وتشكل مسرحه؛ فالزمن الحادث في اشتغال المبدع حقق

شعريته من خلال فاعليته في تمكين المبدع من اجتراح زمنه الفيزيائي، ومن التعالي على وجوده في فضاء مهمش لا يقنعه، فخرج إلى زمنه الشعري، قارئا فيه إنجازا لحيوات أخر وفق رؤيته الشعرية، وتأويله لها، جاعلا ذلك قائده إلى التجلي والكشف، وخلق مسارب الرؤيا وتشكيلها، مستثمرا تطويع التأويل، وتحريك التوق إلى معانقة حركة الفعل الخلاق حين تضيق بها منافذ الفعل، ومسارب الرؤية، فينشئ رؤية، ويشكل رؤيا تغيب فيها الحدود بين زمن وآخر، وذوات هنا، وذوات من أزمنة الفعل الخلاق، ليجد فضاء ذا رؤية أوسع، ومدى أرحب، وحضورا إنسانيا يتجاوز أسوار ضيق زمنه الجاثم عليها بأسوار قاهرة، وضيم لا يطيقه.

في هذا العناق بين ذات تتوق إلى الخروج من ربقة حاضرها، وذوات فاعلة ذات خلق عانق معها الشعر الفعل، تحضر علامات تكسر نسقية الزمن،هذا الكسر لتراتبية الزمن، وهو الذي يهيئ أيضا بزوغ أمكنة الضياء،تكسر حقب التاريخ، وتتجاوز الجغرافيا، وتتعانق كما حدث في نص محمد الثبيتي (أيا دار عبلة عمت صباحا).

ومن هنا تتبدى للزمن فاعلية تصنع له سلطة ضد سلطة الزمن الفيزيائي، ومحركة لعلاقات النص داخلها، عبر فاعليتي حركة اللغة، وطاقة حركة التأويل.

7- موجات العلاقة التي تحدثها عملية التناص:

لم تعد العلاقة في التناص علاقة أحادية الاتجاه بين النصين، وإنما هي علاقة ذات موجات لما تحدثه من استثارة لدى المتلقي لعوالم ذات ارتباطات ثقافية واجتماعية، ونفسية،ولما يتشكل عنها وبها من علامات تأويلية تتجاوز لحظة وتاريخ النصين، ولما لها من طاقة اشتغال وحركة داخل النص.

كل هذا يؤكد الأطروحة التي انطلق منها هذا البحث وهي أن حركة التناص مشهد لتفاعل المناهج النقدية، وتطورات نظرها للنص الأدبي، ولحركة التناص داخل النص.

المناهج الأدبية وطرائق التحليل

د. حميد لحمداني
جامعة سيدي محمد بن عبد الله - المغرب

الطريقة والمنهج:

يقع الالتباس عادة بين مفهوم المنهج méthode ومفهوم الطريقة procédure في كثير التصورات النقدية العربية، ولا يخلو النقد الغربي من ذلك وخاصة عند تطبيق بعض المناهج التي لا تعرف الحدود بين منهج التحليل والممارسة النقدية. وأشير بالتحديد هنا إلى ما كان يُدعى بالنقد الموضوعاتي الذي تتشابك فيه المفاهيم، فلا نستطيع أحيانا أن نميز بين معالم النظرية النقدية وأدوات التحليل وأحيانا يقع الالتباس بين المنهج والموضوع الأدبي[1].

ولإدراك الفرق الأساسي بين المنهج وطرائق التحليل ينبغي أولا تقريب مفهوم المنهج، فهو امتلاك الناقد لرؤية شمولية تجيب مسبقا عن السؤالين التاليين: ما هي طبيعة؟ الأدب وماهي وظيفته؟

وإذا اختلفت الإجابات فذلك يعني أن المناهج تختلف ومن خلال استعراض أهم التسميات المنهجية المتداولة في حقل الدراسات الأدبية ندرك الفرق بين تصور طبيعة الأدب ووظيفته:

المناهج النصية:

توصف المناهج النصية أيضا بأنها داخلية وهي تعتَبرُ طبيعة الأدب متصلة بمادته اللغوية والتعبيرية والتركيبية وتنظر إلى العمل الأدبي باعتباره نصا ماديا يمكن تحليله وتحديد عناصره ومكوناته. أما من حيث الوظيفة فهو هادف فقط إلى إظهار كيانه التعبيري باعتباره نصا متميزا عن

---

(1) للتوسع في هذا الموضوع انظر كتابنا سحر الموضوع. منشورات دراسات سال. ط: 1 1990. وخاصة القسم الأول وهو بعنوان في المنهجية العامة لنقد النقد ص: 5 وما بعدها انظر أيضا ما أوردناه بخصوص النقد الموضوعاتي العربي ص: 46 - 45

النصوص الأدبية الأخرى غايته هي استعراض أدبيته الخاصة وقد يُستنتج من ذلك أن هدفه لا يمكن أن يكون إلا إحداث المتعة الجمالية وإن كنا نرى أن التصورات المنهجية البنيوية والسيميائية تريد دائما ألا تتحدث عن علاقة التفاعل بين النص الأدبي والمتلقي فهذا يعتبر مسألة خارجة عن مهمتها. كان السميائيون في مراحلهم الأولى يعتبرن المضامين والموضوعات الأدبية جزءا ملتحما بالبنية الشكلية العامة للنصوص. ومنهم غريماس في نموذجه العاملي وقبله فلاديمير بروب في نموذجه عن الحوافز و الوظائف، وكان بارت في بعض كتاباته البنيوية الأولى ملتزما بمدلول الوظائف النصية الداخلية[1].

المناهج الاجتماعية والتاريخية والثقافية:

ولا تنظر هذه المناهج إلى الأدب إلا من زاوية طبيعته المتصلة بالتاريخ الإنساني بكل مظاهره الاجتماعية والثقافية، ولا يمكن أن يخلو في هذه الحالة من مكونات مُستمدة من هذا الحقل المتعدد المعطيات، لان المبدع لا يستطيع بناء إبداعه الأدبي إلا بمواد خارجية تتمثل في النماذج البشرية والأماكن واللحظات الزمنية والمواقف والاتجاهات الفكرية ورؤى العالم المتصارعة في الواقع. ولا يُنكر أصحابُ هذه المناهج أن يكون للأدب وظيفة جمالية إلا أن أدواره الاجتماعية والفكرية والإديولوجية تبقى دائما في مركز الصدارة، وهكذا يصبح الاهتمام بالبحث عن المعاني والدلالات والمقاصد الشغل الأول للناقد.

المناهج النفسية والنفسانية:

تحاول هذه المناهج دائما أن تجعل الأدب متصلا بشكل عضوي مع المبدعين وعوالمهم الخاصة وفي مقدمتها هواجسهم النفسية وعقدهم السيكولوجية. ويبرز في هذا المقام المنهج النفساني الفرويدي، لأنه استطاع أن يصوغ نظرية تحليلية نفسية تجعل الأدب في مركز فهم طبيعة

---

(1) انظر المصادر التالية: ـ V. Propp. Morphologie du conte. Trad: Marguerite – Derrida Tzvetan Todorov et Claude Kalan Points. Seuil. 1970. P: 28- 36

نظرية المنهج الشكلي / نصوص الشكلانيين الروس ترجمة ابراهيم الخطيب. الشركة المغربية للناشرين المتحدين.الطبعة الأولى.1983. ص180 – 194

R.Barthès. Introduction à L'analyse structurale des recits/ In- communications.n°: 8. Seuil: 1981.p: 12- 14 , 64 – 66.

السيكولوجيا الفردية، تنظر هذه النظرية إلى الأدب كمادة إبداعية ناتجة كبت الرغبات الليبيدية وانتقالها إلى اللاشعور ثم تحولها فيما بعد إلى مظاهر جمالية لها دور أساسي في إحداث التوازن النفسي الفردي. وهكذا تصبح طبيعة الأدب ذاتية نفسية ونفسانية. بينما تصبح وظيفة الأدب علاجية وجمالية لأنه يعبر عن الهواجس والعقد النفسية والعواطف المحبطة من خلال الصور والرموز والأحلام. من هنا تأتي ضرورة التعامل مع البنية النصية في هذا المنهج لتحليل تلك الصور والرموز والأحلام التي تختفي وراءها الرغبات المُحبَطة وقد تقمصت في النص أدورا مغايرة لحقيقتها في الواقع، ومن الجلي أن الممارسة المنهجية النفسانية التي نجدها في تحليل فرويد لرواية غراديفا تقدم نموذجا مُبهرا في تضافر التحليل النصي التركيبي والتعبيري مع الاهتمام بالدلالات والمقاصد السيكولوجية، على خلاف ما كان يُعتقد من أن منهج فرويد كان مجرد منهج سريري على الدوام[1].

مجموع إجراءات الطريقة:

لا يكتمل فهم طرائق تحليل الأدب إلا في ضوء ما قدمناه عن تعدد المناهج النقدية، فكل منهج يفرض عند التحليل تلك الإجراءات التحليلية التي تتناسب مع فهمه لطبيعة الأدب ووظائفه، فمن البديهي أن تركز آليات التحليل الأدبي عند تطبيق منهج التحليل النفسي مثلا على علاقة النص الأدبي بصاحبه، مع إلقاء الضوء بالتحديد على المعطيات النفسية وتجلياتها في النص. وهذا بدوره يفرض التركيز على الصور والرموز والأحلام التي تشكل مظهرا من مظاهر تجليات الكبت والعقد النفسية. على هناك إجراءات إضافية ضرورية تكتمل بها طريقة التحليل وهي خاصة بكل نوع أدبي على حدة: فالنص الشعري مثلا: يستلزم مزيدا من التحليل الصور الشعرية والأوزان والإيقاعات ورصد جميع تجليات التعبير عن الذات...دون إهمال المدلولات الجزئية والكلية و الرموز والأحلام والأساطير... الخ

---

(1) سيجموند فرويد: الهذيان والأحلام في الفن. ترجمة جورج طرابيشي. دار الطليعة للطباعة والنشر، ط: 1، 1978، ص: 8، 49، 83.

بينما يتجه تحليل النص السردي بالإضافة إلى ما يقتضيه المنهج النفسي نحو الاهتمام بالبنيات الحكائية مثل زاوية الرؤية، الشخصيات، الحوار، العقدة، توتر القصة، البنية المكانية، الإيقاع الزمني، المدلولات الجزئية والكلية، والرموز والأساطير إذا كانت حاضرة النص المحكي.

أما بالنسبة النص المسرحي فيتركز التحليل على بنية الحوار والتوتر الدرامي وأداء الممثلين لأدوارهم ثم الديكور والإنارة ومدى تجاوب الجمهور بالإضافة إلى تحديد المنظور والمدلولات النفسانية الجزئية والكلية من خلال المواقف والإيحاءات.. الخ[1].

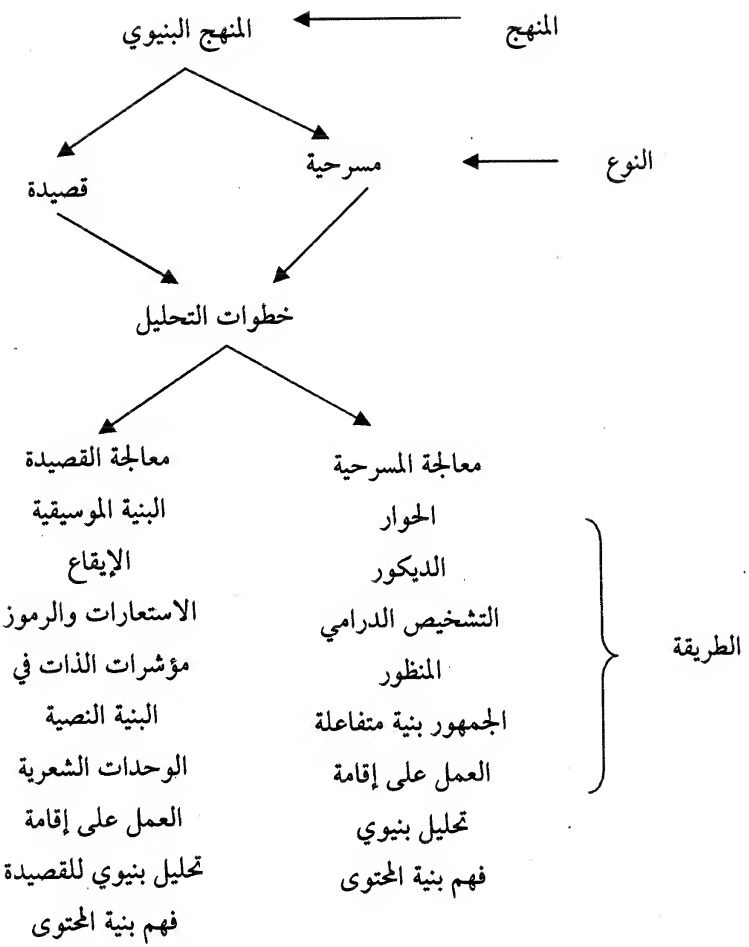
نرى إذن أن هناك عناصر إجرائية في طريقة التجليل ينفرد بها كل نوع أدبي على حدة كما رأينا وهناك عناصر مشتركة أهمها:

- الإجراءات الدالة على المنهج.
- بعض الإجراءات العامة ومنها: تحديد المدلولات الجزئية والكلية، زاوية الرؤية، الشخصيات، الحوار(الرواية والمسرح)، توظيف الرمز والأسطورة (الشعر الرواية والمسرح)... الخ
- هناك جانب مهم يدخل في طريقة التحليل ويَحدد مسارَها وترتيب عناصرها وربط العلاقات بينها، وهو متعلق بمزاج الناقد ومهارته الخاصة في تنظيم الأفكار والروابط الواصلة بينها والإقناع والاستنتاجات. وهنا تختلف مهارات النُّقَّاد باختلاف خبراتهم وإمكانياتهم الفكرية والمعرفية. هذا ما يجعل طريقة تحليل قصيدة شعرية واحدة على سبيل المثال بمنهج واحد تختلف من ناقد إلى آخر بسبب ما يتميز به كل ناقد من مؤهلات وقدرة على استيعاب المنهج وما هي أولوياته في ترتيب مراحل التحليل ومدى قدرته على الربط المنطقي والاستيعاب الشمولي للعناصر النصية والاستنتاج...الخ.

جميع الفنون الأدبية يمكن أن تخضع لأحد المناهج المذكورة. لكن طرائق تحليلها تختلف مع ذلك كما رأينا. ونستطيع التمثل لذلك بما يلي مع اقتراح منهج مغاير ونوعين أدبيين مختلفين:

---

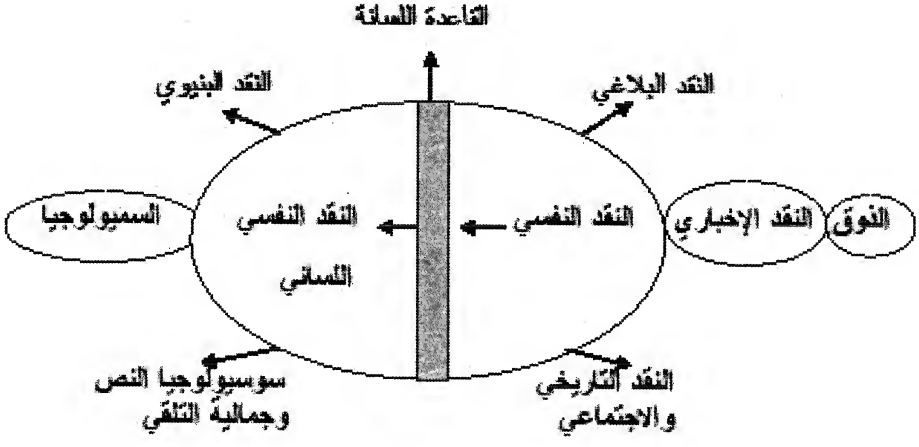
(1) انظر للتوسع في موضوع المنهج والطريقة في كتابنا" الفكر النقدي الأدبي المعاصر مناهج ونظريات ومواقف. ط: 2، مطبعة أنفو- برانت 2012. ص: 18 ـ 19.



ونلاحظ أن الترتيب المعتمد هنا لعناصر الطرقتين، هو مجرد حالة افتراضية، إذ تكون للناقد دائما حرية اختيار الموضوعات أو التقنيات التي يرغب في مناقشتها أو التركيز عليها عند اختراق النص. وتكاد طرائق التحليل تكون غير محدودة الصيغ بحيث يمكن تشبيهها من حيث وفرة إمكانيات التوليف بمهارة الإبداع. وما نقدمه هنا إنما هو محاولة لرسم الإطار التوضيحي العام لممارسة التحليل البنيوي، الذي بقدر ما ينبغي أن يكون معالجة موضوعية ومُعقلنة للنصوص الأدبية، فإنه أحيانا يُثبت مهارة الابتكار في أشكال التحليل والمقاربة القادرين على إثراء النصوص وتسهيل إدراك ما لم يكن من السهل إدراكه فيها.

المسار التاريخي لتطور المناهج الأدبية:

توصلنا في دراسات سابقة إلى أن الممارسة التقويمية للأدب بدأت ذوقية ونشأت في مراحلها الأولى في حضن علم هو الإخبار وتطورت مستقلة عن بعضها البعض عبر مسار ثلاثي بفضل تقدم وازدهار العلوم الإنسانية وتعمقت من الناحيتين النظرية والتطبيقية بعد ظهور الأبحاث اللسانية لكنها عادت لتلتئم من جديد في بحث عام هو السيميولوجيا:



لقد كان الذوق مجردة ملكة عامة تعتمد على الحدس والخبرة التلقائية في الوسط الثقافي السائد في الجزيرة العربية، وكانت هذه الملكة تؤدي وظيفتها على قياس مستوى المعارف السائدة التي كانت تُعتَمدُ أساسا على اعتراف الشعراء والمهتمين لممارسي التذوق من النقاد بأنهم أصحاب مهارة استثنائية في الحكم وتقويم الجيد والرديء من أشعار الشعراء[1].

وحينما تحولت الممارسة النقدية إلى رحاب المعارف العامة التي تجتمع فيها شتى العلوم التقليدية التي كانت آنئذ في بداية نشأتها أصبح فن الإخبار هو الحاضن الموسوعي لكل الممارسات النقدية العربية القديمة، وهكذا غدا في إمكاننا أن نرصد ملامح النقد الأساسية في ذلك الزمن المبكر من خلال أهم الكتب والمعاجم التي تتحدث عن الشعراء وتُعرّفُ بحياتهم وأحوالهم ونوادرهم، وتناقش أحيانا أشعارهم في ضوء اللغة والبلاغة والبناء العروضي والقيم الاجتماعية والدينية. وبإمكاننا أن نحصر مجمل المكونات الحاضرة في مجال النقد الإخباري كما يلي:

---

(1) جمع د، طه أحمد إبراهيم في كتابه تاريخ: "النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري" أمثلة متعددة عن استخدام الذوق في تقويم أشعار الشعراء. صدر الكتاب عن دار الحكمة. بيروت.

مكونات النقد الإخباري العربي[1]
(ملامح ومعالم المناهج النقدية)

ملامح النقد التاريخي الاجتماعي	ملامح النقد النفسي	معالم النقد النصي والتعبيري
الأخبار	السير الذاتية	الشرح اللغوي
الوقائع	الظروف النفسية	العروض
التاريخ		تحليل الصور البلاغية
التفسير البيئي		المؤثرات الأدبية
المظاهر الحضارية		
المظاهر الاجتماعية		
التفسير المذهبي		

لم تكن الممارسة التاريخية ولا النفسية التي تم توظيفها في النقد الإخباري قادرة على تأسيس منهج تاريخي مُسند بنظرية كبرى في التاريخ، كما لم تكن الممارسة النفسية في النقد مُسندة أيضا بنظرية نفسية قادرة مثلا على اقتحام عالم اللاشعور من خلال الأعمال الأدبية. غير أن المهارة المعرفية كانت بالغة الأهمية في جانب معالم النقد النصي حيث كانت البلاغة العربية آخذة بنصيب وافر من علم المنطق مكنها بالفعل من احتواء جميع القدرات التصويرية والاستعارية والكنائية وكل ما اشتمل عليه فرعها الأساسي: علم البيان، كما استوعب فيها علمُ البديع مُعظم المحسنات اللفظية والدلالية بحيث استوت البلاغة علما معرفيا قائم الذات بأدبية الأدب. ولعل نزعة المعيارية التي تقوت لدى كثير من علماء البلاغة، هي ما جعل أبحاثها تبقى أسيرة سلطة القدماء بحيث أصبحت في نهاية المطاف علما معياريا يمثل رقابة صارمة على حرية الإبداع. ولسوء الحظ سار علماء العروض المتأخرين على نفس النهج. على أننا لا ننسى أن بعض علماء البلاغة الكبار كان لديهم

---

(1) ابن سلام الجمحي: "طبقات الشعراء" دار النهضة العربية، بيروت (دون سنة الطبع ـ النص مأخوذ عن طبعة ليدن 1913) ص: 14 من النص المحقق.، وانظر أيضا المراجع التالية:

- أنظر: النقد المنهجي عند العرب، دار نهضة مصر للطباعة والنشر. دون سنة النشر. تاريخ التمهيد: 1937 ص: 16 ـ 19.
- أنظر كتابنا: النقد التاريخي في الأدب رؤية جديدة وخاصة تفصيل للكلام عن طبيعة النقد الإخباري عند جملة من النقاد العرب. المجلس الأعلى للثقافة القاهرة 1999. ص: 59 – 79.
- ابن قتيبة: الشعر والشعراء. دار الثقافة، ج 1، ط 4، بيروت 1980. ص: 7.

إحساس قوي بأن تقعيد القدرات الإبداعية والتصويرية في نطاق علم البلاغة والعروض، لا ينبغي أن يتحول إلى قيد في طريق حرية الإبداع الأدبي.

أثر استقلال العلوم في الممارسة النقدية:

- تعزز التقسيم الثلاثي للمناهج بوضوح بعد استقلال كل ملمح منهجي على حدة بفضل تطور العلوم الإنسانية:
- علم النفس والتحليل النفسي.
- التاريخ وعلم الاجتماع.
- اللسانيات، المنطق[1].

كانت غاية هذا الاستقلال هي تدقيق البحث في المكونات الأساسية للنتاج الأدبي:

إذ تخصص علم النفس والتحليل النفسي في معالجة الجانب الذاتي أي الفرد المبدع وحضور علاماته الدالة في النص، واهتم التاريخ وعلم الاجتماع بدراسة الوسط الطبيعي الإنتاج المادة الأدبية وانعكاسات قضايا المجتمع ومواقف الفئات الاجتماعية وهمومها في العوالم التخيلية للنصوص الإبداعية. أما اللسانيات والمنطق فقد أحدثا انقلابا جذريا في نطاق تحليل الأعمال الأدبية من الداخل فكانت الشكلانية و البنيوية والسيميائيات، وكلها اهتمت بمعالجة الخطاب الأدبي بترسانة من الأدوات التحليلية الجديدة والناجعة.

ملاحظات تكميلية:

- كل منهج من المناهج المذكورة يركز الاهتمام عند التطبيق على جانب واحد من الجوانب الأساسية للأدب.
- هذا يعني أن معالجة شمولية للنص أدبي لا يمكن أن تتحقق إلا بحضور المناهج مجتمعة في دراسة واحدة.

---

(1) نؤكد هنا على الدور الأساسي الذي قام به المنطق في نشأة وتطوير المناهج النصية مثل الشكلانية والبنيوية والسيميائيات النصية. ونشير هنا على الخصوص إلى الأبحاث التي أنتجها فلاديمير بروب في مجال الوظائف وكلود بريمون في منطق الحكي وغريماس. في المربع السيميائي والنموذج العاملي، وجيرار جنيت في نحو الحكي. انظر للتوسع كتابنا: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ط: الثالثة. 2000 من ص: 20 إلى ص: 44

- لا يصبح للسؤال التالي من معنى بعد الوعي بهذه الحقيقة: ما هو أفضل المناهج وأكثرها قيمة من الناحية المعرفية؟

إن التركيب الطبيعي الذي حدث في سياق تطور جميع هذه المناهج قد تجلى في علم عام تنبأ بوجوده مبكرا فيرديناند دوسوسور وهو علم السيميوطيقا. إنه في واقع الأمر علم ومنهج لدراسة كل الدلائل والإشارات التعبيرية ومنها الأدب باعتبارها بنية دالة في حقل اجتماعي وسيكولوجي. وقد عادت المناهج إلى الالتئام بالفعل في نطاق هذا العلم المسند بالمبادئ اللسانية، ومعزز بعلم المنطق والسوسيولوجيا وعلم النفس.

ـ من الضروري الإشارة إلى أن هناك تسميات متعددة للمناهج يتم تداولها سواء في الغرب أو في العالم العربي تبدو وكأنها مختلفة عن المجالات المنهجية الأساسية التي عالجناها في هذه الدراسة، ونذكر منها على سبيل المثال لا الحصر: المناهج الاديولوجية والفلسفية والأسطورية والمنهج الموضوعاتي والمنهج الأسلوبي والبلاغي... ونجد عند التأمل دائما أن كل واحد منها لابد أن يكون له رابط مع أحد المناهج الرئيسية المشار إليها في الدراسة فجميع المناهج الاديولوجية و الموضوعاتية و الأسطورية تنتمي إلى التصور السوسيولوجي والتاريخي كما تنتمي الأسلوبية و المنهج البلاغي إلى التصور المنهجي الأساسي النصي أو الداخلي، أما ما يسمى أحينا بالمنهج التحليلي فهو في واقع الأمر غير دال على منهج ما لأنه لا يشير إلا إلى عملية معالجة النصوص دون أي توصيف منهجي يذكر، ولا يمكن تصنيف هذه المعالجة النقدية إلا بعد معاينة الممارسة ورصد ميولاتها المنهجية المحتملة.

في مقابل تلك المسارات المعرفية الواضحة المعالم وهي الدالة على التصنيف الثلاثي للمناهج أو الانتماء لأحدها خلف تسميات مغايرة، لا يمكن للتركيب التلفيقي بين المناهج أن يكون فعالا وخاصة في إطار تطبيق ما دُعى في العالم العربي بالمنهج التكاملي" وذلك للأسباب التالية:

- لم يقدم "المنهج التكاملي" فهما معرفيا بطبيعة المناهج
- لم يؤسس لمعرفة عقلانية للعلاقة بين طبيعة الأدب والطبيعة الثلاثية للمناهج. ـ غلبت عليه النزعة التلفيقية وإصلاح ذات البين بين النقاد.
- أصبح هذا النقد عنوانا دالا على مظهر الكسل في دراسة وتحصيل المعرفة المنهجية بالأدب. وهو في هذا شبيه إلى حد كبير بما يسمى المنهج التحليلي المشار إليه قبل قليل.

وأخيرا لا يمكن النظر إلى الذوق الذي يمثل المرحلة الابتدائية في ممارسة "النقد الأدبي" إلا باعتباره ملكة عامة وليس منهجا، علما بأن غايته دائما هي إصدار أحكام قيمة حول النصوص الأدبية دون المرور من التحليل والاستدلال والاستنتاج، وفائدته في نظرنا تقتصر على تحديد عينات النصوص القابلة لأن تكون مادة صالحة للمعالجة النقدية المنهجية، وغالبا ما تكون الحاجة ماسة إليه في بداية تلك المعالجة كإجراء استطلاعي لا غير.

من قضايا المنهج في التراث النقدي العربي

إسماعيل إسماعيلي علوي
كلية الآداب وجدة - المغرب

إن الحديث عن التراث النقدي العربي وطرح بعض القضايا في المنهج يجد مكانه الأصيل ومبرره الموضوعي ضمن سؤال المنهج، ذلك لأن علاقتنا بالتراث النقدي العربي القديم لا تتصل بالماضي وما يثيره من إشكالات، وإنما تتصل بالحاضر الذي نعيشه كما تستشرف المستقبل. كيف لا ونحن نعرف أن "مشكلة المنهج هي مشكلة أمتنا الأولى. ولن يتم إقلاعنا العلمي ولا الحضاري إلا بعد الاهتداء في المنهج للتي هي أقوم.وبمقدار تفقهنا في المنهج ورشدنا فيه يكون مستوى انطلاقنا كما وكيفا"[1].

إن التفقه في المنهج والرشد فيه لا يتم في انقطاع بيننا وبين تراثنا النتقدي وما أثره من قضايا.بل يجب أن يكون هذا التراث حاضرا في أسئلتنا وقضايانا المتصلة بالمنهج باعتبار أن نسج الخيوط الأولى للمناهج والطرائق التي تعالج بها النصوص طرحت عند القدماء من النقاد والفقهاء والأصوليين واللغويين من حيث إن المنهج سبيل إلى وضع الأمور في نصابها في شتى المجالات.

ونريد في هذا الموضوع أن نطرح بعض الأسئلة ونثير بعض القضايا من خلال بوابة المنهج في التراث النقدي العربي ذلك أن الحديث عن موضوع المنهج في التراث أو في غيره ليس وليد هذه اللحظة بل نجده مستمرا عند الدارسين والمهتمين. ولهذا يتكرر طرح القضايا من هذه الزاوية ويسعى الدارسون إلى محاولة الإجابة عن بعض الأسئلة التي تظل حاضرة عندنا بقوة بحضور التراث النقدي فينا.

إن من أهداف معالجة القضايا المنهجية في التراث النقدي أن يضع اليد على ما كنا عليه سابقا وقيمة ما نحن فيه الآن. كما يضيء لنا الطريق في كيفية التعامل مع القضايا المنهجية المعروضة علينا لأن النقاد العرب خاضوا في كثير من القضايا النقدية والمنهجية متحدثين عن ذواتهم ومتصلين في الآن نفسه بغيرهم في فلسفته وفكره.

---

(1) الشاهد البوشيخي "مصطلحات النقد العربي لدى الجاهليين والإسلاميين قضايا ونماذج" ط1. 1993. ص 21

ولا بد من الإشارة إلى أن قضية المنهج وما يترتب عنها من أمور نفسية وفكرية وأدبيةوفلسفية ليست مرتبطة بزمن مضى ومكان محدد، ولكن مسألة المنهج مستمرة في الأمة منذ ولادتها إلى نهايتها.فلا يمكن أن تسير الأمة بدون تصور منهجي يكون لها نبرسا وميزانا لضبط الأمور ومعرفتها والحكم عليها.

ولا بد من الإشارة إلى أن معالجة بعض القضايا المرتبطة بالتراث النقدي العربي لا يتم خارج النظر في علاقتنا بالمناهج الغربية الحديثة التي تفعل فعلها فينا. وهذا الوضع يحتم علينا أن نقدم نقدا ذاتيا نبين من خلاله المستوى الذي وصل إليه التفكير المنهجي عند القدامى والإشارة إلى بعض مناهجهم وطرائقهم في نقد النصوص وقراءتها. حتى نعلم هل لهؤلاء مستوى منهجي يمكن الركون اليه والحفاظ عليه. وهل كان هؤلاء عالة على غيرهم أو أنهم صنفوا ما صنفوه عن جدارة وتمكن. كما يتحتم علنا أن نبرز مكامن القوة في ما يتصل بالمنهج في تراثنا النقدي حتى يتسنى لنا الحفاظ عليه والبناء على أساسه. وفي الآن نفسه نحدد نوع العلاقة التي تربطنا بالمناهج الغربية. ونعرف إلى أي مدى تكون صالحة لنا في بناء منهج قويم يعبر عن شخصيتنا ويسبر أغوار نصوصنا.

إن الناظر اليوم في مسير المناهج النقدية الحديثة يلاحظ أننا نلاحق هذه المناهج ونرتبط بها ونسير في فلكها بكل ما تحمله من جانب معرفي وتصوري. ويتم هذا بتطبيق هذه النماهج والسير على منوالها وترجمتها وعرض مصطلحاتها ونشرها بين الناس.بل إن الاختلاف الذي يكون بين النقاد العرب المحدثين يكون أساسه البعد المنهجي والمصدر الذي يستقي منه هذا الناقد أو ذاك نظرته للأمور.

ونرى أن بعضنا يتابع ما أنتجه التفكير المنهجي الفرسي، ويبشر به ويعرضه على الناس. وبعضنا الآخر يجد في التوجه الانجلوسكسوني ما يفي بحاجته المنهجية. لكن يبقى أن الغرب يوحده تصور فلسفي ومنهجي واحد يتطور عبر الزمن ويجدد حياته كل حين.لكن إذا كان من المفيد أن نقدم على الأخذ من تلك المناهج، فمن الأفيد أن ننظر في ما نأخذ بنقده وتقويمه موضوعيا. وهذا التقويم والنقد لا يمكن أن يتم إلا بمعرفتنا الحقيقية الموضوعية بما وصل إليه المنهج في تراثنا النقدي خاصة. إذن يحركنا في هذا البحث هدف مؤداه أن بناء تصور منهجي ينسجم معنا تمام الانسجام، ويعبر عن شخصيتنا وهويتنا لا يتم إلا في ظل تقدير القضايا المنهجية والطرائق العلمية في التراث النقدي. وأيضا معرفة أصول المناهج الغربية وأهدافها وما ترمي إليه. وكيفية التعامل معها في ما هو عام أو خاص.

لقد استطاعت المناهج الغربية من خلال ما وصلت إلى من تطور في مفاهيمها ومصطلحاتها أن تغري بمتابعتها والسير على خطاها. ولست في حاجة إلى عرض متابعة النقد العربي الحديث للمناهج الغربية سواء السياقية منها أو الداخلية. فقد كان للمنهج التارخي والاجتماعي بكل تجلياته والنفسي والبنيوي وما بعد البنوي أثر بالغ في النقد العربي الحديث.

والذي يترتب عن هذا أن النقد الغربي أصبح يمثل سلطة وقوة جاذبة. بل يمثل هيمنة تكاد معالم الذات تنطمس معها ومقومات الشخصية تذوب إزاءها.

وهذا الوضع يجعلنا نطرح بعض الأسئلة من أجل بناء تصور منهجي يعرف نفسه من خلال معرفته بتراثه النقدي وقضاياه. وينفتح على غيره بما لا يقوض دعائم الذات ويذهب بملامحها. ونجد أن كثيرا من المهتمين بهذا الموضوع يطرحون الإشكال نفسه، ويقترحون ربط الصلة بالتراث النقدي مع الاحتفاظ بخيوط التواصل مع المناهج العالمية أنى وجدت. وسيظل هذا الأمر مطروحا ما دام الاهتمام بالتراث النقدي حاضرا،والانفتاح الواعي بالمناهج الغربية موجودا.

إن اختيارنا الحديث عن التراث النقدي العربي القديم من خلال بعض القضايا المنهجية يتيح لنا أن نقوّم تفكيرنا النقدي لأن هذا التراث جزء منا،وما صنعه صورة من شخصيتنا النقدية ولا يمكن أن نغفل ذلك أو نتهرب منه سواء في جانبه الإيجابي أم السلبي.

والذي نريد في البداية أن نسأل عنه هل يتوافر هذا التراث النقدي العربي على بعد منهجي،وأسس نقدية عميقة تستطيع أن تكون سندا ومرجعا نركن إليه ونعتمده للنظر في قضايانا المنهجية الحديثة؟ إن الرجوع إلى التراث النقدي مسألة مطروحة لدى جميع الناس. والمناهج الغربية نفسها يرجع بعضها إلى بعض منذ أرسطو إلى ما نسجته نظرية التلقي. فأين تظهر لنا ملامح التصور المنهجي عندنا؟

إننا نجد ذلك ماثلا في جميع العلوم ابتداء من جمع القرآن الكريم ووضعه في كتاب ثم الحديث النبوي الشريف إلى التعامل مع باقي المجالات المعرفية والإنسانية واللغوية الأخرى.

وحديثنا عن المناهج سواء في مستواها العام أم الخاص يعني الدقة والضبط والتحقق من الأمر والتحقيق في اعتماده. وقد ولد هذا المنحى منذ ولادة هذه الأمة وانبجاس نور القرآن الذي حفظه الله تعالى بما قيضه له من رجال محققين وأمناء. ولهذا نجد أن تدوين القرآن الكريم بعد جمعه يعتبر البداية الفعلية الخطيرة لعلم التدوين. والحق أن عملية جمع القرآن كانت من الدقة والعناية

والحذق بمكان"[1]. وقد تحقق هذا الأمر بصدق أولئك الذين قاموا بهذا العمل وحسن نيتهم ومقصديتهم في العمل. وهذا الركن هو أساس الروح المنهجي وإذا غاب غابت الموضوعية. وليس هذا مكان التفصيل في ما قام به رواة الحديث النبوي الشريف وذكر الأسس المنهجية التي تفضي إلى معرفة الحديث الصحيح والحسن والضعيف وما يتصل بالراوي حيث الالتجاء إلى الجرح والتعديل. ونقد الرواة بما يقف سدا منيعا أمام الإخلال بالنصوص. وقد نتج عن ذلك "وضع معايير ورتب للمحدثين والأحاديث، فهذا راوية ثقة وذاك غير ثقة والآخر مدلس والرابع وضاع وهكذا ولقد كان لرجال الحديث مقدرة فائقة بمعرفة أقدار الرجال، ومدى صدق روايتهم بحيث جعلوا منهم طبقات يفضل بعضها بعضا. وكان للرواية قوانين وأصول علمية صحيحة"[2].

وما المصطلحات التي اعتمدها القدماء في التعامل مع الحديث النبوي الشريف إلا من دلائل الوعي المنهجي الرصين الذي يدقق في النص والسند والرواية وينظر في الاتصال والانقطاع والتواتر وغير ذلك مما لا تخفى قوته وعلميته. بل إن القدماء ساروا على هذا النهج في التأليف والدرس اللغوي والعروضي وغيره.

وما قام به مثلا الخليل ابن أحمد الفراهيضي من جمع للمادة الشعرية وتصنيف لها وتبويب لمكوناتها وإنشاء لمصطلحاتها إلا من دلائل المنهج الذي يسعى إلى الوصف الدقيق من خلال الاستقراء والاستنباط والمقارنة. وهذا الذي سار عليه علماء آخرون أمثال أبي عمرو ابن العلاء والأصمعي الشيباني وغيرهم في رواية الشعر واللغة حيث الجمع والوصف والقراءة الواعي والتثبت.

وقد تطور الدرس المنهجي لدى العرب "فصنعوا الدواوين وجمعوا أشعار القبائل وصنعوا المجموعات الشعرية، وكتب المختارات المتنوعة"[3]. ولولا القدرة المنهجية المعتمدة في هذه المجالات ما عرفنا الصادق من الكاذب والمنتحل من الثبت المحقق.

وعندما نعود إلى مجال النقد الأدبي فسنرى أن النقد المنهجي قد حضر على يد ثلة من النقاد العرب والمقصود "بعبارة النقد المنهجي هو ذلك النقد الذي يقوم على منهج تدعمه أسس

---

(1) مصطفى الشكعة "مناهج التأليف عند العلماء العرب". قسم الأدب. دار العلم للملايين 1979. ص 38

(2) نفسه ص 47

(3) أمجد الطرابلسي "نظرة تاريخية في حركة التأليف عند العرب في اللغة والأدب" ص 98

نظرية أو تطبيقية عامة ويتناول بالدرس مدارس أدبية أو شعراء أو خصومات يفصل القول فيها ويبسط عناصرها ويبصر بمواضع الجمال والقبح فيها"[1].

ولا يخفى على الناظر في البعد المنهجي الموجود من خلال الموازنة أو المقارنة أو الوساطة أو ما هو موجود في هذه المدرسة أو تلك من اختلاف يكون مرده إلى المجال المنهجي المعتمد. ومن غير شك أن لابن طباطبا وعبد القاهر الجرجاني وحازم القرطاجني والسجلماسي وغير هؤلاء قد وضعوا أسس منهجية دقيقة في تناول الظاهرة الأدبية والنقدية. بل وأثروا في مسير النقد المنهجي في ما بعد بالمصطلحات والمفاهيم والتشجير والوصف الدقيق. ونجد أن "لعبد القاهر الجرجاني أصالة ذات شأن في البحث في القوانين العامة في الأخيلة والصور، وشرح أساسها اللغوية في التمثيل والاستعارة وفي قلب التشبيه"[2]. وإذا نظرنا إلى عمل السجلماسي في كتابه النقدي "المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع" فنجد أنه "قد وظف" العقل والذوق والثقافة المتنوعة والعميقة والمتكاملة بين العربية واليونانية في الدرس النقدي والبلاغي فاطلع علينا باتجاه جديد ومنهج علمي أكثر تحديدا وفهما للنظريات الأرسطية في النقد والبلاغة"[3].

وهذا يعين على القول إن لدينا من الإرث النقدي والبلاغي ما يمكن أن يُعتمد عليه من أجل بناء تصور منهجي معاصر مع ما يقتضيه السياق من استافادات وترجمات وحوار. ولم يكن الاهتمام بالمنهج وصناعته في شتى العلوم غائبا في الثقافة العربية الإسلامية بل كان حاضرا وبقوة. وليس غريبا أن نرجع إلى هذا التراث العلمي وقد كانت أوروبا تقتات مما وصل إليه المنهج في العلوم الإسلامية والفلك والطب. حيث "تبنت أوروبا المنهج التجريبي في البحث العلمي الذي كان العلماء المسلمون يتبعونه"[4].

---

(1) محمد مندور"النقد المنهجي عند العرب ومنهج البحث في الأدب واللغة مترجم عن الأستاذين لانسون ومايية"دار نهضة مصر ص 5

(2) محمد غنيمي هلال "النقد الأدبي الحديث" دار العودة.1986 ص 240

(3) أبو محمد القاسم السجلماسي "المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع" تحقيق علال الغازي مكتبة المعارف 1980. الصفحتان 8-9

(4) محمد قطب "من قضايا الفكر الإسلامي المعاصر في أمور الدين – التاريخ – في الاقتصاد – في الأدب" دار الشروق. ص 102

وانظر إلى عباس محمود العقاد إذ يقول "واقترنت بحوث العرب في الطب ببحوثهم في الكيمياء فاستفاد الأوربيون منهم كثيرا في هذا العلم المستحدث"[1].

وقد شهد على هذا الأمر علماء و مفكرون غربيون ف "يقول بريفولت في كتاب" بناء الإنسانية.the making of Humanity بعد أن يقرر أن المنهج التجريبي في البحث العلمي – الذي قامت على أساسه الحركة العلمية المعاصرة، لم تكن له أية جذور في أوروبا، وأن المسلمين هم الذين أنشؤه ومنهم تعلمته أوروبا"[2].

فمسألة المنهج متداولة عندنا في العلوم الدقيقة أو في غيرها. وهذا ما يسعف لتحقيق منهج ملائم فاعل. ونظرة إلى ما حققه المسلمون في علم أصول الفقه والنظر الفلسقي واللغوي تبين على قوة في معالجة القضايا المطروحة عليهم بشكل منهجي.

إن ذكر هذه الأمور لا يعني التغني بالأمجاد وعرض المبررات من أجل تبيان أننا في المستوى المنهجي المطلوب الآن. فليس هذا هو القصد ولكن القصد أن ننظر إلى الأمور كما هي ولا نغمط التراث النقدي العربي وما أثاره من قضايا حقه. وألا ننكر أن هذا التراث ركن ركين بالنسبة إلينا في بناء الذات من جديد في الجانب المنهجي، وتخطي الصعاب والعقبات.

وهذا لا يعني أننا نحن من يقوم بالتأثير في الآخرين فقط. فالتأثير والتأثر قائم بين الأمم والشعوب منذ القديم. وهنالك تدوال في مجال امتلاك السلطة العلمية في شتى المجالات. وقد تأثر المسلمون بغيرهم كما أثروا فيهم. ولهذا لا حرج في أن ينفتح النقد العربي الحديث على شتى المناهج الغربية للنظر فيها والاستفادة منها.ولا يمكن بتات أن تصل أمة إلى مبتغاها في التطور المنهجي إلا من خلال الانفتاح الواعي والاحتكاك المسؤول مع الأمم الأخرى. ومن هنا لا نرى حرجا في الاستفادة مما يخططه الغرب منذ "فن الشعر" إلى النظريات النقدية المعاصرة والشعريات المتوالية في الخطاب النقدي الغربي.

لكن الذي لا يقبل هو أن ننسلخ من تراثنا المنهجي، ونرتمي في أحضان غيرنا من دون روية أو نقد فنكون تابعين، منبهرين بما يحققه الآخر.ونرضى بهذه المنزلة ونستسيغها.

فإذا كان هنالك من ينظر إلى التراث في جانبه المنهجي على أن ضعيف أو لا يستحق أن يلتفت إليه وأن الزمان قد عفا عنه. وأن الرجوع إلى المناهج الغربية هو الكفيل بإخرجانا مما نحن فيه

---

(1) عباس محمود العقاد "أثر العرب في الحضارة الأوربية" نهضة مصر ط2. 1998. ص 33

(2) نفسه الصفحتان 98-99

من الاجترار؛ فإنه يكون واهما حيث إن الصاق الضعف بالتراث النقدي لا يجدي نفعا.بل إن ذلك من المزالق المنهجية باعتبار أن هذا التراث يمثل البداية الصحيحة للنهضة الفكرية والمنهجية بما له وما عليه.

فنحن إذن في مسيس الحاجة إلى البناء من خلال ترثنا النقدي وهذا شرط لا يكون التقدم المنهجي إلا به. وهذا لا يعني أن التراث النقدي في مجال المناهج لم تكن فيه هنات وضعف. فهذا مما لا يستقيم أمام النقد الحصيف. ولكن الارتباط يكون بالعناصر القوية في هذا التراث والاتكاء عليها. وتجاوز مكتمن الضعف.

وليس خافيا أن الغرب نفسه في تاريخه المنهجي يعبر عن تجاوز المناهج بعضها لبعض. ولذلك انتُقدت المناهج التي تركز على صاحب النص وتدور في فلكه. كما انتُقدت المناهج البنيوية التي تبقى حبيسة داخل النص. كما انتقدت نظرية التلقي توجه الفن للفن وأيضا المنهج الاجتماعي والنظرة الماركسية للأدب. حيث إن "الماركسية تمثل لدى ياوس ممارسة أدبية أخنى عليها الدهر... كما أن وجه النقص في المنهج الشكلاني...يتعلق قبل كل شيء بالميل إلى جماليات الفن للفن"[1] فلم يكن النقص المنهجي عند الغربيين مظنة للتوقف عن السير والبحث المستمر عن مخارج للأزمات النقدية على مستوى المنهج خاصة.

وهنالك تحولات عميقة وثغرات عند الغربيين لم تكن لتثنيهم عن الاستمرا في التجريب واقتراح المناهج "فقد عرف العالم الغربي مجموعة من التحولات والتغيرات الحاسمة... وكاتن التحولات الفكرية في صورة الاكتشافات والمراجعات العلمية التي عاشها في مجالات: الرياضيات والفيزياء، والفلك وما نتج عنها من تحولات معرفية بالنسبة لمعنى الفلسفة: من حيث موضوعها، ومن حيث منهجها ومن حيث الأهداف التي تتوق إليها"[2]. فما يطرحه الناس من موضوعات ومناهج وأفكار كلها يمكن أن تتحول وتتغير بل ويستغنى عن بعضها وتتجاوز لكن يستمر البحث وبناء المناهج لأنه يمثل الصورة الحية لما يعيشه الناس في واقعهم.

---

(1) روبرت هولب "نظرية التلقي.مقدمة نقدية ترجمة عز الدين إسماعيل.كتاب النادي الأدبي الثقافي بجدة.ط1. 1994.الصفحتان 150-151

(2) إشكاليات المنهاج في الفكر العربي والعلوم الإنسانية السعيد بنسعيد "المفاهيم السياسية في التداول العربي المعاصر ملاحظات منهجية ص21

والذي نريد أن ننبه إليه أن وضعنا اليوم في مجال التعامل مع المناهج المستوردة أو بالنظر إلى ما حققه التراث النقدي العربي يدعو إلى معرفة الخلل والاستفادة من الأخطاء سواء عندنا أو عند غيرنا. وهذا الوضع لا يبرر الاسكانة إلى التباهي باتباع المناهج الغربية وربطها بالوعي والتقدم المعرفي دون سواها.فالأخطاء موجودة عند كل الأمم. كما لا برر التباهي بما أنجز في التراث النقدي دون مواصلة السير بوعي.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن في تراثنا النقدي العربي بعض المفاهيم العامة المتصلة بالمناهج والقوانين التي تحكم الفكر الإنساني برمته.والناس في ذلك سواء.فعندما يستند هذا الناقد أوذاك إلى أمر منهجي ذي صبغة عامة تحكم التفكير الإنساني فيبقى أن ذلك من المشاع بين الناس وعليه يقوم التفكير النقدي وبه يتحقق التقدم المنهجي. ولذلك نجد لابن جني مثلا- وهو الذي نظر في شعر المتنبي من خلال "الفسر" وتعرض لأرجوزة أبي نواس - "نظرات ثاقبة ومنهجا محكما في البحث. فقد عمد إلى تنظيم الدراسة اللغوية تنظيما دقيقا معتمدا على العقل والمنطق في التحليل...وهو في جل تحليلاته ونظرياته يوافق إلى أبعد الحدود منهج اللسانيين المحدثين"[1].

فاعتماد العقل والمنطق والوصف العلمي وغير ذلك سُخّر لأجل خدمة المناهج ولكل أمة نصيب من هذا. ونجد أن "تصنيف العلوم العقلية عند العرب والمسلمين علم يدعى: التعاليم؛ والتعاليم تشتمل على أربعة علوم؛ هي علم الهندسة، وعلم الأعداد، وعلم الموسيقى، وعلم الفلك...لكن ما يهمنا نحن هو استخلاص المفهوم الجامع بينها، اوالمحور التي تدور حوله؛ وهذا المفهوم أو المحور هو التناغم"[2]. وهذا التناغم موجود من خلال عناصر تعتبر أساس المناهج وروحها.

ومما يمكن أن نسجله في هذا الصدد أن القضايا النقدية المثارة سابقا التي تشي ببعد منهجي يمكن أن يكون سندا لنا.فالجمع والتصنيف واستخلاص النتائج باب دخله القداماء في الشعر واللغة والآداب عامة.وهذه المستويات خادمة للمناهج.

ونريد هنا أن نذكر بعض المحطات الأساسية والقضايا المهمة في تراثنا النقدي العربي التي يمكن أن تكون مفتاحا لبناء منهج من أجل قراءة النصوص وفهمها.فمما لا شكا فيه أن لعبد القاهر

---

(1) قضايا المنهج في اللغة والأدب.دار تبقال ط1. 1987. بوشتى العطار النظرية اللغوية عند ابن جني في ضوء منهج اللسانيات الحديثة ص 47

(2) محمد مفتاح الشعر وتناغم الكون.التخييل الموسيقى المحبة.شركة النشر والتوزيع –المدارس الدار البضاء. ص 7

الجرجاني إشارات غاية في الأهمية نراها – وقد أشار إلى ذلك كثير من المهتمين باللغة والنقد – قمينة بالاتباع والتطوير وهي النظم. وقد اعتبر محمد مندر أن نظرة هذا الناقد قد وضعت أساسا عاما للنقد هو الأساس الوحيد الذي نستطيع أن نطمئن إلى تعميميه في عصرنا الحالي لأنه أساس لغوي فقهي، وتلك أصح نظرة في نقد النصوص.ولقد فرع عبد القاهر عن فلسفته مقياسا عاما في النقد هو النظر في نظم الكلام نظرا يؤدي ما نريد من معان على خير وجه وأجمله»[1].

فيمكن لهذا المقياس أن يكون مدخلا حقيقيا للنظر المنهجي. وقد أبان عن قدرته وفعاليته عبر العصور. ومما يمكن أن يشار إليه ضمن الحديث عن بعض القضايا في التراث النقدي أن بعض النقد العربي القديم مال إلى الألفاظ وبعضه الآخر مال إلى المعاني. وآخرون نظروا في العلائق بينهما.وهذا يعطي فكرة مهمة عن أهمية الجانبين معا في قراءة النصوص وتقويمها والتفاعل معها. ومن هنا يمكن الاستفادة من التوجهين معا من أجل تقديم منهج مرن قوامه الجمع بين الجمال والمنفعة في تركيبة موحدة لا تعني التلفيق وإنما تعني الوحدة المنهجية.

ونجد أيضا أن هذا النقد قد ركب ترسانة من الأحكام النقدية على الشعراء والنقاد وخاض في ذكر ماآخذ والمساوئ والمحاسن. واهتم بنقد النصوص واستقى منها عدة مفاهيم كالأخذ والصورة وأضرب الشعر ونظر فيها من خلال بعد منهاجي يمكن الاستفادة منه.

ولا يخفى على الباحثين أن الخوض في علم المعاني وعلم البيان وعلم البديع من أجَل ما يمكن أن يقدم إشارات منهجية غاية في الأهمية.كما أن حديث النقاد العرب عن الجمال والقبح والتناسب والاعتدال وغير ذلك قمين باستغلاله في بناء منهجي رصين تعالج به النصوص.

ولا يمكننا في هذا الموضوع أن نقوم بسرد النظرات النقدية والتصورات المنهجية في التراث النقدي العربي. فهذا ليس هدفنا من هذا الموضوع. ولكن الهدف هو إثارة بعض القضايا في مضمار المنهج من أجل الخروج من هذا الوضع الذي يستقبل ولا يقدم شيئا، ويستهلك ولا ينتج. كما يستورد المناهج ولا يستطيع أن يصدرها. وهنالك إشكال يطرح كلما أثيرت مسألة المنهج ومن ذلك لا بد من إطار نظري محكم يصدر عنه هذا المنهج ليستقيم استعماله ويأتي أكله. وهذا الإطار النظري المحكم هو الذي كنا نتحدث عن استخراج ملامعه ومعالمه من التراث النقدي العربي القديم. كما أن هنالك أمر آخر يثار في هذا مناقشة هذا الموضوع وهو أن الحديث عن مجموعة من

---

(1) محمد مندور النقد المنهجي عند العرب و منهج البحث في الأدب واللغة مترجم عن الأستاذين لانسون ومايية ص 389

المعايير والقوانيين والتصورات المتعلقة بالأدب يعرض المنهج لنوع من التلفيق لا يقوى بعده على القيام بوظيفته ويفقد تماسكه.

إن الحديث عن الجمع بين عدة مكونات في المنهج لا يضيره في شيء باعتبار أن المنهج يعتمد على نظرية وكل نظرية في العلوم الإنسانية والأدبية هي تلفيق بمعنى ما. فالنظريات اللسانية والسميوطيقية المحدثة هي توليف من البيولوجيا والمنطق وعلم النفس والإعلاميات[1].

فالمسألة تتعلق بالقدرة على التوليف بين ما جاد به التراث النقدي العربي في مجال المنهج والاستفادة مما استجد في ساحة المناهج الغربية الحديثة. من غير الإخلال بشخصيتنا وهويتنا الثقافية. وهذا أمر يحتاج إلى تضافر الجهود والوعي التام بأهمية المنهج.

وفي الأخير نريد أن نشير إلى أن الأفكار التي أشرنا إليها سبق وأن تطرق إليها المهتمون بهذا الميدان. والحديث عن التراث النقدي من حيث المنهج يتصل أيضا بما خاض فيه الباحثون من تكوين العقل العربي والمدارس اللغوية والتوجهات الفكرية.

ونرى أن هذا الذي أشارنا إليه في هذا الموضوع من أجل بناء منهج قويم يعتبر طموحا يحتاج إلى مجهودات مستمرة واقترحات بناءة وتقويم وتسديد.

---

(1) قضايا المنهج في اللغة والأدب "المنهاجية بين خصوصيتي علم الموضوع والثقافة القومية" ص 18

"رؤية منهجيّة لقراءة النّصّ الشّعريّ"
قراءة تطبيقيّة لصورةِ الغُراب في شِعرِ عنتر

د. خالد عبد الرؤوف الجبر
جامعة البترا - الأردنّ

ملخّص الورقة

تقدّم هذه الورقةُ رؤيةً منهجيّةً لقراءةِ النّصِّ الشّعريِّ قائمةً على محورَينِ أساسيّينِ، هما:

1. دَوائرُ النّصِّ ودائريّتُه.
2. لغةُ النّصّ بين الذّاتِ والموضوع.

ثمّ تقاربُ صورةَ الغرابِ في شعر عنترةَ في قراءة تطبيقيَّة، وتبحثُ في نُصوصِه الشّعريّة عمّا يكشفُ دَواعي تلكَ الصّورة، وتعالُقاتِها مع صُوَرِ الطّيورِ لا سيّما الحَمائم، والسّياقاتِ التي ترِدُ فيها صُورةُ الغرابِ مستقلّةً، وتلكَ التي تقترنُ فيها بغيرِها، كاشفةً عنِ ارتباطِ هذا كلِّه بإحساسِ عنترةَ الجَوهريّ بالنّقصِ نتيجةَ سَوادِ بشرتِه الذي جاءَه من أمِّه وخُؤولتِه، وامتهانِ قبيلتِه له، ورفضِها تزويجَهُ بابنةِ عمِّه عبلَة.

أمّا سوادُ عنترةَ، وتعويضُه عنه فأمرٌ نتركُه لبحثٍ آخرَ. وأمّا اختيارُ الباحثِ لشعرِه حقلاً لدراسة صورة الغُرابِ، فلأنّهُ يذكرُهُ أكثرَ من غيرِه من شعراء الجاهليَّة، ويُورِدُ له صُورًا تكادُ تكونُ فريدةً في الشّعر العربيّ قديمه وحديثه، بما يجسّدُ التصاقَ اللغةِ بالذّاتِ الشّاعرة، ويكشفُ عن انزياحِها الخاصّ بأسلوبها. ولمَ الغُرابُ؟ لأنّه من الطُّيورِ التي تختلفُ الثّقافاتُ في رؤيتِها له؛ فهو في بعضها شُؤمٌ، وفي ثقافاتٍ أُخرى فألُ خَير. بل إنّه في الثّقافةِ نفسِها قد يحملُ صورتَينِ متناقضتَين! أمّا علّةُ اختيارِ نصٍّ شعريّ قديم للدراسة التّطبيقيّة، فلأنّه يجسّدُ نسَقًا ممتدًّا في الثّقافةِ العربيّةِ؛ أي إنّ كونَه قديمًا في الزّمانِ لا يُلغِي حُضورَهُ الدّائمَ حتّى اليوم!

مقدّمة تأسيسيّة:

ما من شكٍّ في أنّ لكلّ أمّةٍ ما يميزُها على مستوى الفكرِ والوجدان، وأنَّ أظهرَ تجلّياتِ ذلكَ يكمنُ في لغتِها التي تعبّرُ عن طريقةِ تفكيرِها ونمَطِ/ أنماطِ حركتِها في الوجود. والحديثُ عن اللغةِ مجرَّدةً ليسَ من غاياتِ هذه الورقة؛ إنّما الغايةُ بلوغُ ما يُصاغُ باللغةِ من نُصوص الأدبِ - وخاصّةً الشّعريَّةَ منها في هذه الورقة- ذلكَ لأنَّ النّصَّ يُعدُّ تجلّيًا للفكرِ والوجدانِ نابعًا من الثّقافةِ الخاصّةِ بمُبدِعِه حينًا، ومن الثقافةِ السّائدةِ أحيانًا أُخرى.

صحيحٌ أنَّ الأممَ والشُّعوبَ تلتقي في جوانبَ من الفكرِ والوجدانِ، وتتقاطعُ في ثقافاتِها بما يشبهُ أن يكونَ مشتَرَكًا إنسانيًّا؛ غيرَ أنّ من الصّحيحِ أيضًا اختلافَها وتمايُزَ بعضِها عن بعض، بما يجسّدُ كينونةَ كلٍّ منها، ورؤيتَه للكونِ والإنسانِ والحياةِ، وفكرتَه عن الأشياءِ والعلاقاتِ والنُّظُم. من هنا تصبحُ النُّصوصُ الأدبيَّةُ التي تنتجُها كلُّ أمّةٍ معبّرةً عنها، وعن رؤيتِها الخاصّةِ، وعن طريقتِها في مقاربةِ المفاهيمِ والأشياءِ والزّمانِ والمكان. وما المسعى لنشرِ ثقافةٍ واحدةٍ سوى محاولةٍ لفرضِ رؤيةٍ أحاديّةٍ على العالمِ تحقيقًا لمفاهيمِ الإلغاءِ والإقصاءِ والتّهميش. لكنّ هذا لا ينفي حركةَ التّأثيرِ والتّأثّرِ التي تصوغُ الوجودَ الإنسانيَّ منذُ كانَ الإنسانُ، ولا يمنعُ أثرَ تطوُّرِ وسائلِ الاتّصالِ في نقلِ المعارفِ والنّتاجِ الحضاريّ البشريّ بما يخفّفُ من آثارِ التّمايُزِ؛ أي بما يزيدُ من المشتَركِ الإنسانيّ!

وليسَ من مطالبِ هذه الورقةِ الحديثُ عن أجناسِ الأدبِ، أو طرقُ جَماليّاتِه، أو ما يحقّقُ أدبيَّتَهُ أو شِعريَّتَهُ، إنّما مطلبُها تقديمُ رؤيةٍ منهجيَّةٍ لمقاربةِ النّصّ الشّعريّ بقطعِ النّظرِ عن زمنِ إبداعِه. وهي رؤيةٌ قائمةٌ على محوَرَينِ أساسيّين، هما:

1- دوائرُ النّصّ ودائريَّتُه:

يقعُ مفهومُ دوائرِ النّصّ في نطاقينِ اثنين:

أوّلهما: دوائرُ النّصّ في الثقافة نفسها، بما يمثّلُ امتدادَ النّصّ وحياتَه على مدار زمنيّ تعاقُبيّ، وهو مفهومٌ يخضعُ لاعتباراتِ السّابقِ واللاحقِ كما برزت في النّقد العربيّ القديم متجلّيةً في الحديثِ عن السّرقاتِ الشّعريَّة، والتّناصِّ في النّقدِ الحديثِ؛ وبارزةً في المدرسيَّةِ الأدبيَّةِ كما في استكشافِ ملامح المدرسيّة في مدرسة عبيدِ الشّعرِ قديمًا، وفي المذاهبِ الأدبيَّةِ الحديثةِ والمعاصرةِ. ويمثّل سيادةَ النّصِّ وحياتَه في مدارٍ تزامُنِيّ بما يعدُّ تحقيقًا لسلطةِ النّصّ التي يفرضُها في الثقافة السّائدةِ شكلاً ومضمونًا وصورةً وبناءً، كما كانَ سادَت الرّؤيةُ التي قدّمها ابنُ قتيبةَ لبناء قصيدِ

المديحِ قديمًا، مع تمايُزاتٍ تفصيليّةٍ دقيقةٍ بينَ النّصوص المتعدّدةِ التي برزَ فيها ذلكَ النَّمَط حينَها، وبعدَ ذلكَ أيضًا. وقد يدخُلُ أدبُ البيئاتِ من بابٍ مكانيّ وثقافيّ أيضًا في هذا المفهوم؛ خاصّةً الأدبَ الذي يصبحُ سمةً لازمةً لبيئةٍ ما، ولعلَّ ما وُسِمَ بالشِّعر العُذريِّ يكونُ أظهرَ من سواهُ، هنا!

والآخرُ: هُو أدخَلُ في الأدبِ المقارن؛ فهو تجسيدٌ لمفهومِ حركةِ النّصِّ في الواقعِ الإنسانيِّ على مدارِ زمنيّ تعاقُبيّ، ولا شكَّ في أنّ مفهومَ التّأثُّرِ والتّأثيرِ قائمٌ بوضوحٍ كذلكَ هنا، غير أنّه يخرجُ عن إطارِ الأمّةِ/ الثقافةِ الواحدةِ، ليتّسعَ المدى ويخرجَ النّصُّ من بيئتِه الحضاريّةِ لتتبنّاهُ حضاراتٌ أُخرى. ويتلوّنُ النّصُّ في هذه الحالةِ بأطيافِ الفكرِ والوجدانِ في تلكَ الحضاراتِ. هكذا نفهمُ دوائرَ الطُّوفانِ في سفرِ التّكوين، وفي ملحمة جلجامش، وفي القرآنِ الكريم، ودوائرَ كليلةَ ودمنةَ فيما كتبت ليلى سعد الدّين، وألف ليلة وليلة فيما أبدعت كاترينا مومتزيغ، وهكذا نفهمُ دوائرَ رسالة الغفران للمعرّيّ ورسالة التّوابع والزّوابع لابن شهيد وكوميديا دانتي أليغري، وكذلك نفهمُ بالمُقابلِ دوائرَ ليلى والذّئب، والقبّعات السّبع الحمراء، ودوائريّة العنقاء وطائر الفينيق والنّسر الذّهبيّ وطائر النّار وطائر الشّمس، وكذلكَ نفهمُ ما أبدعَهُ محمّد شاهين عن أثر إزرا باوند وت. س. إليوت في الشّعراء العرب في العصر الحديث. بل إنّ ما أنتجه مجموعةٌ من الأساتذة السوريّين في كتاب "الذّئب في الأدب العالميّ" يكادُ يكونُ في أنضجِ ما وردَ في هذا النّطاقِ من مفهوم دوائريّة النّصّ!

يكتسي مفهومُ دوائريّة النّصّ، إذن، سمتَين اثنتين: خاصّةً، وعامّةً؛ أو: داخليّةً، وخارجيّةً. فإذا كانت السّمةُ الدّاخليّةُ الخاصّةُ تنحُو منحى حراكِ النّصِّ وسلطتِه في الثّقافةِ الخاصّةِ بأمّةٍ أو شعبٍ ما، فإنّ السّمةَ الخارجيّةَ العامّةَ تتجاوزُ حدودَ الدّائرةِ. وإذا كانت السّمةُ الأولى تجسيدًا لتكريسِ النّصِّ في الثّقافة الخاصّةِ، فإنّ الأخرى تكشفُ فيضَ النّصِّ لينسربَ في الثقافاتِ الأُخرى.

ويمكنُ إيجازُ ما تقدَّمَ بالقول: إنّ دوائريّة النّصِّ تتعلّقُ بدَورانِ النّصِّ وشُيوعِه وتأثيرِه في ثقافتِه التي أُنتِجَ فيها: مُساوقًا لها، أو مُضادًّا لها، وفي الثقافاتِ الأُخرى: يَلِجُ إليها من مدخَلِ التّأثيرِ الإيجابيِّ ليتشكّلَ فيها من جديد، أو مُحصّنًا لها بحيثُ ترفُضُه وتحاصِرُه بنُصوصٍ مُضادّة!

أمّا دائريّةُ النّصِّ، فالقصدُ بها إلى صفةِ الإبداعِ فيه؛ وإذا كانت الكرةُ أكثرَ الأجسامِ اكتمالاً، فإنّ الدّائرةَ أكثرُ الأشكالِ المسطّحةِ اكتمالاً ونُضجًا بالتّقابُل. النّصُّ الإبداعيُّ دائريٌّ بهذا المعنى، وبمعانٍ أُخرى هي:

1. النّصُّ الإبداعيُّ الواحدُ يتشكّلُ تمامًا كالدّائرةِ الكُبرى (التي هي الدّائرةُ الأولى) التي تنجُمُ عن إلقاءِ حجَرٍ مسطّحٍ مائيّ، وكما تتشكّلُ الموجاتُ الصّوتيّةُ أيضًا وتنتشرُ في الجهاتِ السّتّ.

2. لا بدَّ من النّظرِ في المجموعةِ الشّعريَّةِ، أو الدّيوانِ الشّعريّ، بوصفِه نصًّا واحدًا، مهما تتنوَّع أشكالُ النّصوصِ فيه، وتتعدّد أوزانُها، وصورُها، وتراكيبُها، فهي في الغايةِ نتاجٌ واحد، مع ضرورة مراعاةِ أنّ لدينا نصّين اثنين في هذه الحالةِ: نصًّا جُزئيًّا تزامنيًّا، ونصًّا كُلّيًّا تعاقُبيًّا؛ أوّلُهما يكشفُ اللحظةَ الإبداعيَّةَ وفقَ اشتراطاتِها الخاصّة، والآخرُ يكشفُ الذّاتَ المبدعةَ المحوريّة؛ أي إنّ الأوّلَ عَرَضٌ خاضعٌ للمتغيّراتِ، والآخرَ جوهَرٌ متّصلٌ بالثّابتِ!

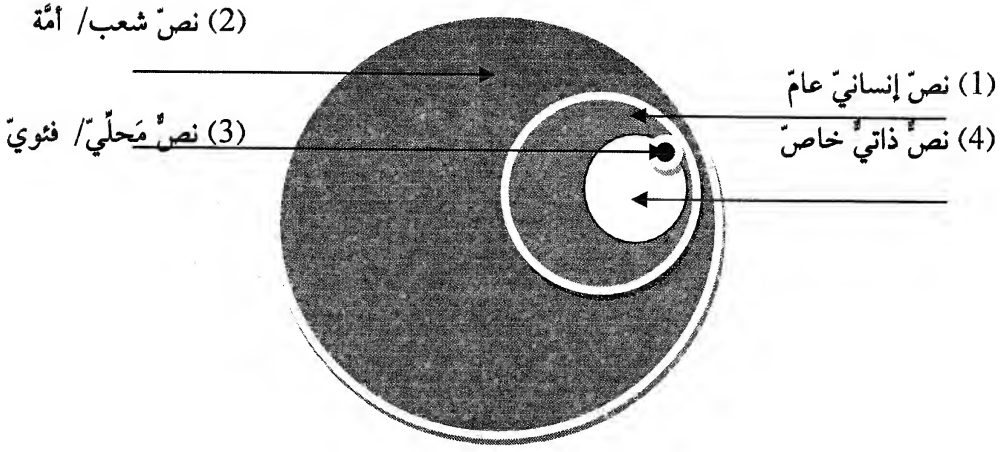
3. إنّ الثّقافةَ (الفكر والوجدان) هي منبعُ هذا النّصِّ ومآلُه؛ فهو يبدأ من لحظة ثقافيّةٍ خاصّةٍ، وينتهي إلى لحظةٍ ثقافيّةٍ أيضًا، وهذا معنى أنّ النّصَّ يُولَدُ في الثّقافةِ فإمّا أن يُطيعَها، وإمّا أن يعُقَّها، لكنّه في الحالَين يرسِّخُ جانبًا وينتقلُ بجانب آخر نقلةً ما!

4. إنّ لحظةَ اكتمالِ النّصِّ هيَ لحظةُ المخاضِ بغيرِه؛ فالنّصُّ الغائبُ الذي يدأبُ المبدعُ على ملاحقتِه يفرضُ الدَّأبَ على الانطلاقِ خُطوةً جديدةً إلى الأمامِ. هكذا، تصبحُ لحظةُ النّهايةِ من نصٍّ ما هي لحظةَ البداية نفسَها لنصٍّ ما غيرِه؛ ولو أنّ مبدِعًا افترضَ أنّ ما قد فرغَ منهُ هو النّصُّ الغائبُ الذي كانَ يحاولُهُ لتوقّف عن الكتابة!

من هنا حضرَ الغُرابُ الذي تحاولُ الدراسةُ التّطبيقيّةُ استكشافَ صُورتِه في شِعر عنترة؛ من حيثُ إنّه موضوعةٌ ثقافيّةٌ بامتياز، فالثقافةُ العربيَّةُ تضعُهُ في إطارٍ خاصّ يختلفُ عن الإطارِ الذي تضعُه فيه ثقافاتٌ أُخرى. بل إنّه في الثقافةِ العربيَّةِ ذو صُورتَينِ كلتاهُما تُناقضُ الأُخرى: هُو في الثقافة السّائدة رمزٌ للشُّؤمِ والحزن والفراقِ والرّحيلِ والموتِ، وفي الخاصّ منها نقيضُ ذلك. ومن هُنا كان استقصاءُ شِعر عنترةَ كلِّه بحثًا عن صورة الغراب، بوصفِ نتاجِ عنترةَ الشّعريِّ كلِّه نصًّا واحدًا، مع بعض التّفاصيلِ الدّقيقةِ التي تميزُ نصًّا، أو سياقًا نصيًّا عن آخر، فيما تكشفُه من تمايُزاتٍ في صورةِ الغراب.

إنّ هذه المنهجيّةَ تشبهُ منهجيّةَ التّفسيرِ الموضوعيّ الذي اشتقَّ طريقَه محمّد عزّت دروزة في تفسيره للقرآنِ الكريم؛ غيرَ أنّها تنمازُ عنها بأنّها لا تُهملُ سياقاتِ ورودِ المقاطعِ النّصيّةَ من حيثُ إنّها لا تراكِمُ صورَ الغُرابِ لتقرأها مستقلّةً، إنّما تقرؤُها في سياقاتِها أيضًا.

بمثلِ هذا الفهمِ يمكنُ تصوُّرُ دوائرَ للنّصوصِ يمثّلُها الشّكلُ الآتي:



إنّ ما يميزُ نصًّا عن آخر هنا، وأقصدُ في الحقلِ نفسِه، يمكنُ الكشفُ عنهُ بالتّمثيلِ؛ فالنّصُّ الإنسانيُّ العامُّ يجسّدُ المشتركَ الإنسانيَّ العامَّ؛ كتلكَ النّصوص التي تصفُ إحساسَ الأُمومةِ تُجاهَ الطُّفولة مثلاً، ونُزوعَ النّفسِ إلى القيَمِ الجَماليَّة. والنّصُّ الذي يمثّلُ أمّةً يجسّدُ شخصيَّةَ تلكَ الأمّةِ ووجدانَها الخاصَّ ممّا يميزُها عن سواها؛ كتلك النُّصوصِ التي تصفُ رؤيتَها للكونِ ومفاهيمَها للحياة والوجودِ والموتِ والزّمان، ولعلَّ النّصوصَ الدّينيَّةَ، والطَّقْسيَّةَ، تكونُ خيرَ ممثّلٍ لهذا النّمطِ من النّصوص. أمّا النّصُّ المحلّيُّ أو الفئويُّ، فيمثّلُه خيرَ تمثيلٍ نصوصُ الفرقِ في عصر بني أميَّة وبعدَه، ونصوصُ الحيواتِ المتباينة في البيئاتِ الطّبيعيّة في الأمّة نفسها كالبيئة المائيَّة، والبيئة الصّحراويّة، والبيئة الرّيفيّة السّهليَّة. وأمّا النّصوصُ الخاصّة الذّاتيَّة، فقد يكونُ أظهرَ تجسيدٍ لها في نصوصٍ للصّعاليكِ كالشّنفرى الأزديّ، ونصوصِ أبي العلاء المعرّي، وبعضِ نُصوصِ أبي نواس، والمتنبّي...

والشّكلُ دالٌّ على أنّ كلّ النّصوصِ هي ظاهرةٌ إنسانيَّةٌ بوجهٍ من الوجوه، لكنّ دائرتها تحدّد قدرَ المشتركِ أو الخاصّ، بالتّدرُّج في دوائرِ الوجود الإنسانيِّ من الذّاتِ الفرديَّةِ إلى الذّاتِ الكلّيَّة. كما أنَّ الإغراقَ في الذّاتيَّةِ، أو الفئويّة أو الجهويَّة، لا ينفي صفةَ الإنسانيّ عن النّصّ، انطلاقًا من مبدأ التّنوُّعِ والتّعدُّدِ والاختلاف، وثراء المشهَدِ الإنسانيّ بها؛ على أنّ ذلكَ قد يُثيرُ مشاعرَ ومواقفَ متضاربةً تبلغُ حدَّ التّناقُضِ من النّصوص المُغرقةِ في ذلك.

2- اللغةُ بينَ الذّاتِ والعالم[1]:

كما تشتق الذات فسحتيها المكانية والزمانية؛ وذلك من أجل توفير بعدين أساسيين لبقائها حينما يضيق عليها المكان الموضوعي، ويكاد يستأصلها الزمان الموضوعي أيضا؛ فإنها في شأن اللغة أمام أحد خيارين لا ثالث لهما: أن تتخذ من لغة العالم لسانا ينطق عنها، أو تنطق هي به؛ أو أن تشتق لنفسها فسحة لغوية خاصة تنماز بها عن سواها، وعن العالم أيضا؛ وذلك لتتمكن من إعادة صياغة ذلك العالم وتشكيله من جديد.

وتجسد هذه الإشكالية، الموصوفة في ما تقدم آنفا، علاقة الذات بالعالم تجسيدا رمزيا باعتبار اللغة رمزا لرمز، ويكون تماهي الذات في العالم وقبولها به تاما مكتملا بهيا غير محتاج هو الأصلَ الذي ينتج نطقها بلسانه/ لغته؛ في حين يكون رفضها للعالم بصورته وعلاقاته القائمة، ومحاولتها إعادة صياغته هو الأصلَ الذي يقودها إلى افتراع فسحتها اللغوية الخاصة.

ولو أننا دققنا النظر كرة أخرى في عبارات ابن عربي، لوجدناها تنم على هذا الفهم والتحليل؛ فالنظام اللغوي قائم على ذاتين إحداهما غنية، والأخرى فقيرة، فضلا عن الرابط (العلاقة) بينهما؛ فإذا كان العالم هو الذات الغنية كانت الذات الفردية هي الفقيرة، فتندغم فيه تماما متماهية مع موجوداته وأبعاده وعلاقاته، لتكون جزءا من كل. وإذا أحست الذات غناها أمام جبروت العالم وقسوته كان العالم -والحالة هذه- هو الذات الفقيرة التي تحتاج إلى من يصوغها ويجعلها جزءا منه.

وكأننا هنا أمام السؤال الفلسفي الكبير مرة أخرى: أيهما الكون الأكبر، وأيهما الكون الأصغر: الإنسان أم الكون؟ الذات الغنية دائما يتملكها هاجس أنها أعظم من الكون، لتكون هي الكون الأكبر، ويكون هو الأصغر؛ وحينما تصل الذات إلى عتبات هذه المرحلة تكون قد بلغت مفترق الطريق: فإما إلى الركون والسكون والرضا السلبي بما هو قائم، ليكون شعارها (ليس بالإمكان أبدع مما كان، ومما هو كائن)، وإما إلى الحركة والإيمان بالقدرة على التغيير والإبداع، ليكون شعارها الدائم: (كل يوم يأتي ينبغي أن يكون جديدا، وأفضل مما مضى)!

---

(1) ما بين علامتي التنصيص جزءٌ من مقالةٍ منشورة في جريدة الرّأي الأردنيّة، يوم الجمعة الموافق 3/ 3/ 2006 (الرّأي الثقافي).

ولعل تماهي الذات في العالم؛ أو تغول العالم على الذات، هو السائد في عالم البشر على وجه الديمومة؛ ولعل استقلال الذات وإحساسها بفوقيتها على العالم، أو تغول الذات على العالم، هو النادر على وجه الديمومة أيضا. ويمثل هذا كانت مفاصل التغيير في عالم البشر قليلة نادرة إذا ما قيست بأحقاب سكونية لا تغيير فيها. فإذا عدنا إلى قضية اللغة والعالم والذات، وامتددنا بتحليلنا مرحلة أخرى، وجدنا أن تماهي الذات في العالم يسود لغويا في حقب طويلة نسبيا، في حين يكون تغولها هي على العالم ممثلا لمفاصل التّحوُّلاتِ الأسلوبية.

بل إنّ إحساسَ الذّاتِ الفرديَّةِ بغِنَاها قُبالَةَ تلمُّسِها لفقرِ العالمِ من حولِها هو العلَّةُ الكامنةُ خلفَ تمايُزِ الذّواتِ المتعدِّدَةِ في حقبةٍ واحدة، وبيئةٍ واحدةٍ، في لُغةِ إبداعِها، وصُورِها، وتراكيبِها، وصِيغِها، ومُعجماتِها، وإيقاعاتِها. ولعلّ هذا ينسحبُ ليطُولَ الموضوعاتِ أيضًا والأفكارَ؛ إذ يتراءى للقارئ بُروزُ تركيزِ شاعرٍ على موضوعٍ ما أكثرَ من سائرِ شُعراء عصرِه، وانميازُ شاعرٍ آخرَ بكثافةِ فكرةٍ ما في شعرِه دونَ غيرِه.

إنّ المطالعةَ في شعرِ عنترةَ، في ضوءِ ما تقدَّم، ستكشفُ للقارئ عن لُغةٍ مُباينةٍ للغةِ عصرِه في موضوعيْ: السَّوادِ، وصورةِ الغُراب. وليسَ من غرضِ الباحثِ هنا تقديمُ قراءةٍ تُقابلُ بينَ لغتِه الخاصّةِ واللغةِ السّائدةِ في هاتين الموضوعتَين؛ لكنَّ من يعرفُ الموقفَ العامَّ من سوادِ البشرَةِ في عصرِ الجاهليَّةِ يمكنُ لهُ ببساطَةٍ أن يحكُمَ بامتيازِ هذا اللونِ في شعرِ عنترةَ من حيثُ: شدّةُ تأثيرِهِ فيهِ سلبيًّا، ومن حيثُ مُحاولتُه للتّعويضِ فنيًّا وجَماليًّا عن ذلكِ ببَياضِ السّلوكِ والنّفس، فضلاً عن محاولاتِه المتكرّرةِ لخلقِ عالمٍ شعريّ (فنيًّا) يُوازي العالمَ الموضوعيَّ من حولِه يغتَني فيهِ عن الحسبِ والنّسبِ العرقيَّين بحَسَبِ أدواتِ القتالِ ونسَبِ مَكارمِ الأفعال. وكذلكَ الأمرُ في صورةِ الغُرابِ في شِعرِه؛ فإذا كانَ سوادُ اللونِ قد تكرّرَ في شعرِه أكثرَ من ستّينَ (60) مرّةً باشتقاقاتِه وتلوّناتِه اللغويّة، فإنّ صورةَ الغرابِ تكرّرت في قصائدِه أكثرَ من عشرِ (10) مرّاتٍ، فضلاً عن فرادَةٍ في تصويرِ علاقةِ الذّاتِ الشّاعرةِ بالغُرابِ حتّى بلغَت عُمقَ النَّجوَى، والمصاحبةَ الدّائمةَ في جانب، واللدادةَ في العداء وطلبَ الثّأرِ في الجانبِ الآخر؛ وكأنّما الغرابُ مُعادلٌ فنّيٌّ لسوادِ البشَرَةِ!

إنّ لغةَ العالمِ الموضوعيِّ التي جعلتْ تصنيفَ البشرِ وفقَ ألوانِهم وأعراقِهم، ومكّنت من إقصاءِ الأغربَةِ وتهميشِهم، بوصفِ السّوادِ في اللونِ صفةً سلبيَّةً دالّةً على تدنّي العرقِ في مجتمعٍ يُعلي من منزلةِ الأحرارِ، ويمنحهُم امتيازاتٍ جُلّى، كانَ لا بدَّ للذّاتِ الشّاعرةِ من مضادّتِها بلُغتِها الخاصّةِ التي تمكّنُها من تقويضِ العالَمِ السّائدِ وقِيَمِه، وإحلالِ قيَمِها الخاصّةِ مكانَها، على مستوىً فنّيٍّ شعريّ في أقلّ تقدير، هذا مع أنّها كانت تُمارسُ بالتّوازي مع الفِعلِ الفنّيِّ فعلاً موضوعيًّا

يُخفّفُ عنها وطأةَ التّهميش: فُنونَ القتال، ومهاراتِ الفُروسيَّة!

وإذا كانَ الباحثُ يركّز هنا على ملمحَين اثنين من شعر عنترةَ، يجسّدان امتيازَ لُغتِه عن لُغةِ عصرِه، فليسَ معنى ذلكَ أنّهما الملمَحان الوحيدان اللذان يمثّلان تفرُّدَ الذّاتِ الشّاعرةِ بلغتِها؛ ذلكَ لأنَّ في شعرِه ملامِحَ أُخرى على مستَوى الإيقاعِ، والصِّيَغِ الصّرفيّةِ، والتّراكيبِ النّحويّة، والصُّورةِ الفنّيّةِ، ممّا لهُ علاقةٌ وثيقةٌ بِما تقدّم: نبَعَ منهُ، وجلاّهُ، وجسّدَ تفاصيلَ جُزئيّةً في سِياقِه! بل لعلَّ درجةَ إحساسِ الذّاتِ الشّاعرة بوطأةِ السّوادِ، ومُحاولتَها التّعويضَ عنهُ، على مستوى التّركيزِ والكثافةِ، بما تحقّقُه اللغةُ كانَ متساوقًا على صعيدٍ تعاقُبيٍّ في حياةِ الذّاتِ وشِعرِها. لكنَّ هذا مناطُ دراسةٍ شاملةٍ كلّيّةٍ للشاعر ولشِعرِه، وهو ممّا يخرجُ عن إطارِ هذه الدّراسة المرسُوم!

صورة الغراب في الثقافة العربيّة:

عرفَ العربُ الغُرابَ في ثقافتِهم، قديمًا وحديثًا، بسوادِ ريشِه، ونَعيقِهِ/ نعيبِه، وارتباطِه بالخَرابِ والرّحيلِ والفراقِ والبَين، حتّى قِيلَت فيهِ الأمثالُ، وسمَّوْهُ حاتِمًا لأنّه إذا نعقَ أو حلَّ بديارِ قومٍ أصابتهُم النّوازلُ. ولهذا شبَّهُوا مِنقارَهُ بالجَلَمَين "ذراعَي المِقَصِّ" لأنّه يقطَعُ الموصولَ؛ فهوَ مكروهٌ رُؤيةً وصَوتًا، وتطيّروا بِه لأنّ حُلولَهُ في الدّيارِ نَذيرُ شُؤم. ومِثلُه في ذلكَ البومُ التي لا تُقيمُ إلاّ في الأماكِنِ الخَرِبَة!

وقد وردَ ذكرُ الغُرابِ في سفرِ التّكوين؛ إذ أرسلَهُ نوحٌ عليه السّلامُ لمّا رستِ السّفينةُ ليبحثَ ويأتيَه بالخَبَر، فتأخّرَ[1]: "وحدث من بعد أربعين يوما أن نوحًا فتح طاقة الفُلك التي كان قد عملها، وأرسل الغراب، فخرج مترددًا حتى نشفت المياه عن الأرض". وورد ذكرُه في القرآنِ الكريمِ معلّمًا للإنسانِ كيفَ يُواري جثّةَ الميتِ، في قولِه تعالى: ﴿فَطَوَّعَتْ لَهُۥ نَفْسُهُۥ قَتْلَ أَخِيهِ فَقَتَلَهُۥ فَأَصْبَحَ مِنَ ٱلْخَٰسِرِينَ ﴿٣٠﴾ فَبَعَثَ ٱللَّهُ غُرَابًا يَبْحَثُ فِى ٱلْأَرْضِ لِيُرِيَهُۥ كَيْفَ يُوَٰرِى سَوْءَةَ أَخِيهِ ۚ قَالَ يَٰوَيْلَتَىٰٓ أَعَجَزْتُ أَنْ أَكُونَ مِثْلَ هَٰذَا ٱلْغُرَابِ فَأُوَٰرِىَ سَوْءَةَ أَخِى ۖ فَأَصْبَحَ مِنَ ٱلنَّٰدِمِينَ ﴿٣١﴾﴾[2].

---

(1) سفر التكوين: الإصحاح 8: 6-7

(2) سورة المائدة: الآيتان 30-31.

ارتبط الغُرابُ في الوجدان الجمعي الشعبي بالفراق والخراب، وارتباطه بالموت يرجع إلى بدء الخليقة، عند أول حادث قتل بين البشر حينَ قتلَ قابيل أخاه هابيل لما تقبل الله قربان قابيل ولم يتقبل من هابيل، فسوّلت له نفسه قتل أخيه فقتله. قال القرطبي[1]: "فجهل كيف يقتله، فجاء إبليس بطائر، أو بحيوان غيره، فجعل يشدخ رأسه بين حجرين ليقتدي به قابيل ففعل،...، ولما قتله ندم فقعد يبكي عند رأسه، إذ أقبل غرابان فاقتتلا فقتل أحدهما الآخر ثم حفر له حفرة فدفنه، ففعل القاتل بأخيه كذلك".

وهكذا ارتبط الغراب بالموت والقتل والخراب على امتداد التاريخ؛ ولاحظ العرب اجتماع الغربان حول جثث القتلى بعد المعارك. وفي الحضارة البابلية نجد في ملحمة جلجامش ذكر الغراب على لسان "أوتو نبشتم" جد جلجامش، وهو يحكي له عما حدث بعد انحسار المياه عن الأرض[2]: "ولّما أتى اليوم السّابعُ أخرجتُ حمامةً وأطلقتُها، طارت الحمامةُ ثمّ عادت، رجعت لأنّها لم تجِد موضعًا تحطُّ فيه. وأخرجتُ السُّنُونو وأطلقتُه. ذهبَ السُّنُونو وعادَ لأنّه لم يجد موضعًا يحطّ فيه. ثم أخرجتُ غراباً وأطلقتُه.فذهب الغرابُ ولّما رأى المياه قد انحسرت أكلَ وحامَ وحطَّ ولَم يَعُدْ".

ومع أنّ الأمثال العربيّة اشتملَت على بعض الصّور الإيجابيّة للغرابِ، باقترانِه بالخصبِ إذ قِيلَ في الأرض المثمرة: "أرض لا يطير غرابها"، وقِيلَ: "الغرابُ أعرفُ بالتمرِ"؛ لأنّه لا يأخذ إلا الأجود منه حتّى قِيلَ: "وجد تمرة الغراب" لمن وجد شيئا نفيسًا؛ فإنّ الثقافةَ العربيّة احتفظت للغرابِ بصورةٍ سلبيّة لاقترانِه بالفراقِ والرّحيلِ والاغتراب والموت والخراب، ويبدو لنا أنّ غلبَةَ البيئة الصّحراويّة، وثقافتِها، على العقليّة العربيّة، والنّظرةَ الدّونيّةَ التي عُرِفَت عن العربِ تُجَاهَ العملِ في الزّراعة وسائرِ الحرَفِ، هما السّببُ الرّئيس في شيوعِ صورةٍ مشؤومةٍ للغراب في الوجدان الجمعيّ العربيّ. قال الجاحظُ يصفُ شؤمَ الغرابِ في الثقافة العربيّة[3]: "الغراب أكثر من جميع ما يُتطيَّرُ به في باب الشؤم، ألا تراهم كلما ذكروا ممَّا يتطيرون منه شيئاً ذكروا الغراب معه. وقد يذكرون الغراب ولا يذكرون غيره، ثم إذا ذكروا كلّ واحدٍ من هذا الباب لا يمكنهم أنْ يتطيروا منه إلاّ من وجهٍ واحد،

---

(1) القرطبيّ، أبو عبدالله محمد بن أحمد: تفسير القرطبي المسمى "الجامع لأحكام القرآن"، تحقيق أحمد البردوني وإبراهيم أطفيش، دار الكتب المصرية، القاهرة، ط2، 1964، 6 ص139.

(2) ملحمة جلجامش، ترجمة طه باقر "أوديسة العراق الخالدة"، وزارة الإرشاد، العراق، د.ت، ص98.

(3) الجاحظ، عمرو بن بحر: كتاب الحيوان، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1424هـ، ص699.

والغراب كثير المعاني في هذا الباب، فهو المقدَّم في الشؤم. وأضافَ في موضعٍ آخرَ[1]: "والغراب لسواده إن كان أسود، ولاختلاف لونه إن كان أبقع، ولأنّه غريب يقطع إليهم، ولأنّه لا يوجد في موضع خيامهم يتقمَّم إلاَّ عند مباينتهم لمساكنهم، ومزايلتهم لدورهم، ولأنّه ليس شيءٌ من الطير أشدَّ على ذوات الدّبر من إبلهم من الغربان، ولأنه حديدُ البصر فقالوا عند خوفهم من عينه الأعور، كما قالوا: غراب لاغترابه وغربته وغراب البين، لأنّه عند بينونتهم يوجد في دُورهم".

وفي "حياة الحيوان الكبرى" للدُّميريّ ذكرٌ ممتدٌّ للغُرابِ[2]، فيه قول الشّاعر:

ومَنْ يكُنِ الغُرابُ لـه دَليلاً ... يَمُرَّ بهِ على حيَفِ الكِلابِ

وقولُهم: "لا أفعلُ كذا حتّى يشيبَ الغُرابُ"؛ فالغرابُ لا يشيبُ أبدًا، وفيه قولُ الشّاعر:

إذا شابَ الغُرابُ أتيتُ أهلي ... وصارَ القارُ كاللَبنِ الحليبِ

وقد سمّتِ العربُ الغرابَ الأعورَ؛ لأنّهم يظنّونَ أنّه يُغمضُ إحدى عينيهِ ويقتصرُ على النّظرِ بإحداهُما قوّةً في البصرِ، وقيل سمّوهُ بذلكَ لحدّة بصره على طريق التّفاؤل. قال بشّارُ بن بُرد في ذلك:

وقد ظَلَمُوهُ حِينَ سمُّوهُ سَيِّدًا ... كَمَا ظلَمَ النّاسُ الغُرَابَ بأعْوَرَا

وقالوا[3]: "فُلانٌ أبصَرُ من غُرابٍ، وأحذَرُ من غُرابٍ، وأخيل من غرابٍ، وأزهى من غُرابٍ، وأبكر من غرابٍ، فإنه أشد الطير بكوراً؛ وأصفى عيشًا من غُرابٍ، وأشدُّ سوادًا من غُرابٍ، وأشأمُ من غُرابٍ، وأفسَقُ من غُرابٍ، وطارَ غُرابُ فُلانٍ إذا شابَ رأسُه. وقالوا: أبطأ من غراب نوحٍ. وذلك أن نوحًا عليه الصلاة والسلام أرسله لينظر هل غرقت البلاد ويأتيه بالخبر، فوجد جيفة طافية على وجه الماء فاشتغل بها، ولم يأته بالخبر، فدعا عليه فعقلت رجلاه، وخاف من

---

(1) المصدر نفسه، ص697.

(2) الدّميريّ، أبو البقاء محمد بن موسى: حياة الحيوان الكبرى، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1424هـ، ص543.

(3) ابن منظور، محمد بن مكرم: لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1، د.ت، مادة (غرب)، 1 ص645.

الناس. وقالوا: "كأنهم كانوا غرابًا واقعًا"؛ يضرب فيما ينقضي سريعاً، فإن الغراب إذا وقع لا يلبث أن يطير. وقالوا: "كالغراب والذئب"؛ يضرب للرجلين بينهما موافقة فلا يختلفان؛ لأن الذئب إذا أغار على غنم تبعه الغراب ليأكل ما فضل منه. وقالوا: "الغراب أعرف بالتمر"؛ وذلك أن الغراب لا يأخذ إلا الأجود منه، ولذلك يقال: "وجد تمرة الغراب"؛ إذا وجد شيئاً نفيسًا"[1]. وقالوا: "أشأم من غراب البين"، وإنما لزمه هذا الاسم لأنه إذا بان أهل الدار للنجعة، وقع في موضع بيوتهم يلتمس ويتقمقم فيتشاءموا به، ويتطيروا منه، إذ كان لا يعتري منازلهم إلا إذا بانوا، فلذلك سموه غراب البين. وقال فيه شاعرهم:

وصاحَ غُرابُ البينِ من فوقِ بانةٍ ... بأخبارِ أحبابي، فهَيَّمَنِي الفِكْرُ
فقلتُ: اغترابٌ باغترابٍ، وبانةٌ ... بِبَينِ النَّوَى؛ تلكَ العِيَافَةُ والزَّجرُ

وقالوا: "أغرب من غراب"، و"أشبه بالغراب من الغراب"، و"أعز من الغراب الأعصم"[2].

وللغُرابِ من الكُنَى في الثقافة العربيّة: أبو حاتم: وأبو جحادف، وأبو الجراح، وأبو حذر، وأبو زيدان، وأبو زاجر، وأبو الشؤم، وأبو غياث، وأبو القعقاع، وأبو المرقال. ويُقالُ له أيضًا: ابن الأبرص، وابن بريح، وابن داية.

وهو أصناف منها: الغداف، والزاغ، والأكحل، وغراب الزرع، والأورق، والغراب الأعصم وهو عزيز الوجود، والغرابُ الأبقع، وهو الذي فيه بياضٌ قليلٌ مع سوادِه[3]. ويسمّى الحائمَ لأنّه يحومُ بالفراق وتشتُّتِ الشّمل.

وقال الجاحظ[4]: "الغراب من لئام الطير، وليس من كرامها، ومن بغاثِها وليسَ من أحرارها. ومن شأنه أكل الجيف والقمامات،...، وهو مع ذلكَ يكونُ حالكَ السواد شديد الاحتراق، ويكون مثله في الناس الزنج فإنهم شرار النّاس، وأردأ الخلق تركيبًا ومزاجًا،... فالغراب إمّا أن يكونَ شديدَ الاحتراقِ فلا يكونُ له معرفة ولا جمال، وإمّا أن يكونَ أبقَعَ فيكون

---

(1) الدّميريّ: حياة الحيوان الكبرى، ص539.

(2) المصدر نفسه، ص540.

(3) المصدر نفسه، ص533.

(4) الجاحظ: كتاب الحيوان، ص414.

اختلافُ تركيبه وتضادُّ أعضائه دليلاً على فسادِ أمرِه، والبُقْعُ الأم من السود وأضعَف، وأضافَ الدّميريّ إلى ما تقدّم[1]: "والعرب تتشاءم بالغراب، ولذا اشتقوا من اسمه الغربة والاغتراب والغريب". ولئام الطير التي ذكرَها الجاحظُ ثلاثة هي: البوم، والغراب، والرخمة[2].

وفي تعليلِ تسميتِه غرابَ البين، وخصُّوا منهُ الأبقعَ، قال الدّميريّ[3]: "سمي غراب البين لأنه بان عن نوح، على نبينا وعليه أفضل الصلاة والسلام، لما وجهه لينظر إلى الماء، فذهب ولم يرجع. ولذلك تشاءموا به". وقال الجاحظ[4]: "غراب البين نوعان، أحدهما غربانٌ صغارٌ معروفةٌ باللؤم والضعف، والآخر كُلُّ غُرابٍ يُتَشاءَمُ به. وإنما لزمه هذا الإسم لأن الغراب إذا بان أهلُ الدار للنُّجعة، وقع في مرابض بيوتهم يلتمس ويتقمَّم، فيتشاءمون به ويتطيَّرون منه؛ إذ كان لا يعترى منازلهم إلا إذا بانوا، فسمَّوه غراب البين"، ثمّ عادَ فأكَّد هذا المعنى بقوله[5]: "وكلّ غراب فقد يقال له غراب البين إذا أرادوا به الشؤم، أمّا غراب البين نفسه، فإنَّه غرابٌ صغير، وإنّما قيل لكلِّ غراب غراب البين، لسقوطها في مواضعِ منازلهم إذا بانوا عنها". وقال ابن غانم المقدسيُّ في صفته[6]: "فبينما أنا في نشوةِ هذا العِتَاب، ولذّةِ هذا الشّراب، إذ سمعتُ صوتَ غُرَاب، ينعقُ بينَ الأحباب، بتفريقِ الأتراب، وينوح نوح المصاب، ويبوحُ بوحَ ما يجدُهُ من أليمِ العذاب،...، إذا رأى شملا مجتمعاً أنذر بشتاته، وإن شاهد ربعاً عامراً بشر بخرابه ودروس عرصاته، يعرف النازل والساكن بخراب الدور والمساكن، ويحذر الآكل غصة المآكل، ويبشر الراحل بقرب المراحل".

ويقال: إذا صاح الغراب مرتين، فهو شر، وإذا صاح ثلاث مرات فهو خير على قدر عدد الحروف. ولما كان صافي العين حاد البصر سموه بالأعور، وقيل في تسميته بذلك[7]: "إنهم إنما سموه بالأعور تطيراً منه وتشاؤماً به وليس به عور. وقيل: إنما سموه أعور تفاؤلا بالسلامة منه، كما سموا البرية بالمفازة، واليد الشمال باليسار... وإنما كان الغراب هو المقدم عندهم في باب الشؤم، لأنه لما

---

(1) الدّميريّ، كمال الدّين: المصدر نفسه، ص534.

(2) المصدر نفسه، ص373.

(3) المصدر نفسه، ص535.

(4) الجاحظ: كتاب الحيوان، ص692.

(5) المصدر نفسه، ص693.

(6) ابن غانم المقدسيّ، عزّ الدين بن عبد السّلام: كشف الأسرار عن حكم الطّيور والأزهار، تحقيق إليودورس غرسين، دار الطباعة السلطانية، باريس، 1831، ص82.

(7) الدّميريّ: المصدر نفسه، ص536.

كان أسود ولونه مختلفاً إن كان أبقع، ولم يكن على إبلهم شيء أشد من الغراب، وكان حديد البصر يخاف من عينيه كما يخاف من عين المعيان، قدّموه في باب الشؤم. وجاءَ في "مرزبان نامه" في حال النِّمسِ معَ الزّاغ[1]: "فاستمع النمس كلام الزاغ وما طغى بصبر بصيرته عن مكابرته وما زاغ ثم افتكر في نفسه ونظر في مرآة حدسه فقال إن هذا الطير خبيث السيرة مشهور وبسوء السريرة مذكور، لا أصل له زكي، ولا فرع له عليّ، ولا غائلته مضمونة، ولا صحبته مأمونة، لا خير عنده ولا مير، بل يخشى منه الضرر والضير. وهو كما قيل:

وهْوَ غُرَابُ البينِ في شُؤمِهِ ... لكِنْ إذا جِئْنَا إلى الحَقِّ زَاغْ

ولم يكن قط بيني وبينه علاقة، ... ولا واسطة محبة ولا صداقةْ

مقاربةٌ للسّوادِ في شعر عنترة:

للألوانِ أثرُها الواضحُ في الحياةِ الإنسانيّة، وهي تملأ الوجودَ من حولِ الإنسانِ تُميزُ الأشياءَ، وتُضفي عليها قيمةً إضافيَّةً إلى قيمتِها الذّاتيّة الوظيفيّة. ويمنحُ اللونُ الحياة والوجود قيمة لا يمكن إغفالها، فهل نتخيل أنفسنا نرى لوناً واحداً؟ هل نشعر بلذة الجمال لو اختفت الألوان من الأرض؟[2]، بالتأكيدِ حينَها سيبدو العالمُ مُختلفًا، مخيفاً يبدو كالصحراء الممتدة أطرافها بلا ماء أو شجر أو ظل أو نهاية. إنّ هذا التّخيُّلَ يدفع النفس إلى النفور والملل، فكأنّ الحياةَ بلا ألوانٍ تفقدُ معناها، وكأنّ الألوانَ بتنوُّعها تُفيضُ على الوجودِ جَمالاً، وتمنحُ العينَ والعقلَ والنّفسَ راحةً متنوّعةَ الطّيفِ تلجأ إليها بتنوُّع حالاتِها واختلافِ أوضاعِها.

إن اللون "يوقظ الأحاسيس وينمي الشعور ويبهر النظر، وهو إما أن يكون مثيرًا للعاطفة أو مهدّئًا للنفس، ويظهر ذلك من خلال ما نفضّل من ألوان، عندما نقوم بتزيين مسكننا أو اختيار

---

(1) مرزبان، اسبهبد بن شروين: مرزبان نامه، ترجمة أحمد بن محمد بن عربشاه، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 1997، ص197.

(2) الزواهرة، ظاهر: اللون ودلالاته في الشعر، الشعر الأردني نموذجا، دار الحامد، عمان، ط1، 2008، ص13.

ملبسنا"[1]، فاللونُ يمتلكُ طاقةً روحيّةً عاليةً كأنّما هو قوة موحية تؤثر في جهازنا العصبي[2]، سواءً أكانت جذّابة دافئةً، أو منفّرةً باردةً. بل إنّ الألوانَ في دلالاتِها تختلفُ من ثقافة لأُخرى، ومن بيئة إلى بيئة؛ ولعلّ لذلكَ علاقةً متينةً بالأجواء وظروف المُناخ والتّكوين الطّبيعي للبيئة من حرارة وبرودة ورطوبة.

واللون الأسودُ "رمزُ الخوف من المجهول والميل إلى التكتم"[3]، وقد "رمز القدماء به وبكل الألوان القاتمة إلى الموت والشر"[4]. ولعلّ "سيطرة اللون الأسود تدل على عمق الألم والحزن والظلام، وتعطي مؤشرا أوليا على طبيعة إدراك الشاعر لعالمه"[5]؛ لأن "اللون يصبح رمزاً إذا صار تعبيرًا يوحي بمعنى أو معانٍ متفق عليها، في ذاكرة المجتمعات الشعرية لغة وثقافة وديناً وتراثاً"[6]. وهو يرتبطُ بالموت فيحيل عند رؤيتِه، أو سماعِه، على الحزن، إذ إن "طبيعته متصلة نفسيا بأجواء الكآبة والحزن"[7]. هكذا، ارتبطَ اللون الأسود بالموت والحزن والحداد غالبًا، ومن صوره الخوف من المجهول وراء الظلام، فالموت ظلام، والحزن والحداد كذلك، واللون يستمد دلالته من السياق الذي يوظف فيه؛ لأن "السياق وحده هو الذي يحدد وظيفة اللون وفاعليته"[8].

وقد ذكر عنترةُ سوادَ اللونِ في شعرِه، وبعض اشتقاقاتِه والألفاظ الدّالّة عليه، أو المشيرةِ إليه، في أربعةٍ وستّينَ (64) موضعًا، ولعلّه يكونُ أكثر الشّعراء الجاهليّينَ ذِكرًا له. وإذا كانَ ذلكَ أمرًا مسوَّغًا بوصفِ اللونِ الأسودِ في الألوانِ التي تردُ عادةً في أشعار الشّعراء، وكتابات الأدباء، فإنّ هذا التّركيزَ عليهِ يُكسبُه قيمةً دلاليّةً خاصّةً من سائر الألوانِ، ويؤشّرُ على أهمّيّته في وجدانِ الشّاعر

---

(1) طالوا، محي الدين: اللون علما وعملا، دار دمشق للنشر والتوزيع، سوريا، ط3، 2000، ص5.

(2) حمدان، نذير: الضوء واللون في القرآن الكريم، الإعجاز الضوئي – اللوني، دار ابن كثير، دمشق، ط1، 2002، ص29.

(3) صالح، قاسم حسين: سايكولوجية إدراك اللون والشكل، دار الرشيد للنشر، 1982، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، 1982، سلسلة دراسات (305)، ص55.

(4) عمر، أحمد مختار: اللغة والفن، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1982، ص223.

(5) الزواهرة، ظاهر: اللون ودلالاته في الشّعر، مرجع سابق، ص101.

(6) شنوان، يونس: اللون في الشعر ابن زيدون، منشورات جامعة اليرموك، عمادة البحث العلمي والدراسات العليا، إربد-الأردن، ص75.

(7) عبد المطلب، محمد: شاعرية الألوان عند امرئ القيس، فصول (مجلة النقد الأدبي)، المجلد الخامس، العدد الثاني، يناير، فبراير- مارس، 1985، ص58.

(8) الشتيوي، صالح: رؤى فنية، قراءات في الأدب العباسي، جماليات اللون في شعر بشار بن برد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005، ص11.

الذي لم يفتأ يردّدُه في سياقاتٍ متعدّدة؛ فهو أحيانًا يذكرُه في ثنايا حديثِه عن العبوديّة والعبيدِ والموالي الذين لا تعترفُ القبائلُ العربيّة بحقوقهم أو بنسبِهم[1]، ولا تمنحُهم قيمةً مساويةً لقيمةِ الأحرار[2]، ويلحُّ عليهِ سوادُ بشرتِه حينَ يتذكّر عقدةَ نسبِهِ بأمِّه أو بخؤولتِه[3]، وحينَ يُفاخرُ بأخلاقِه وقيَمِه "البيضِ" ردًّا على انتقاصِ قبيلتِه من قدره بسبب سوادِه[4]، ويقدِّمُه على بياضِ بشرةِ السّادةِ مُفاخرًا بشجاعتِه وفروسيّتِه وبياضِ سريرتِه[5]، وفي مواضعَ أُخرى ليسَ هذا مكانَ استقصائِها.

وإذا كان الأمرُ كذلكَ، فإنّ سوادَ لونِ عنترةَ جسَّدَ محورًا من محاورِ شعره، فهو يذكرُه في بيتٍ، أو اثنين، أو أبياتٍ من القصيدةِ أو القطعةِ الشّعريّة؛ أي إنّه على مستوى الكمِّ يحتلُّ حيِّزًا لا بأسَ به من شعره يكادُ يبلُغُ تسعينَ (90) بيتًا. وهو على مستوى تجسيدِه لهمٍّ أساسيّ لصيقٍ بالشّاعر يرزحُ تحتَ ضُغوطٍ نفسيّة مختلفة بسببه، ويحاولُ مُدافعةَ أثرِه في وجودِه الاجتماعيّ وقيمتِه الإنسانيّةِ في مجتمعٍ ينظرُ إلى "الأعربةِ" نظرةً دُونيّة، يُعَدُّ ذا أثرٍ نفسيٍّ عميقٍ في الذّاتِ الشّاعرة. روى أبو الفرجِ الأصفهانيُّ عن ابن الكلبيِّ قال[6]: "وعنترةُ أحدُ أعربةِ العربِ، وهُم ثلاثةٌ: عنترةُ وأمُّهُ زَبيبَةُ، وخُفَافُ بنُ عُمَيرٍ الشَّريديُّ وأمُّهُ نُدبَةُ، والسُّلَيْكُ بنُ عُمَيرٍ السَّعديُّ وأمُّهُ السُّلَكَةُ، وإليهنَّ يُنْسَبُون"[7].

صحيحٌ أنّ الشّاعرَ قد وظّفَ هذا اللونَ أحيانًا بما يُكسبُه قيمةً خاصّةً، حينَ يُفاخرُ به، ويجعلُه مقترنًا بصفاتِه من الفروسيّة والشّجاعة والإقدامِ والجرأة، لكنّه في الحينِ نفسِه يظلُّ رازحًا تحتَ وطأتِه إذ يقارنُ نفسَه بآخرينَ بِيضِ البشرةِ من بني قومِه، ثمّ يعقدُ مقابلةً تشملُه وسوادَ بشرتِه وبَياضَ فعالِهِ وخصالِه قُبالَةَ أولئكَ البيضِ بسوادِ فعالهم وسُوء خصالِهم، وما من شكٍّ في أنّ هذه المقابلةَ في الشّعرِ تَميلُ لصالحِ الشّاعرِ نفسِه، لكنّها في الواقعِ الموضوعيّ تبقى لصالحِ أولئك. من

---

(1) قال أبو الفرج الأصفهانيّ: "وكانت العربُ تفعلُ ذلكَ، تستعبدُ بَني الإماء، فإن أنْجَبَ اعترفَتْ به، وإلاّ بقيَ عبدًا". كتاب الأغاني، تحقيق إحسان عبّاس وزميليه، دار صادر، بيروت، 2002، 8 ص168.

(2) انظر ديوانه، ص55 القطعة (4).

(3) ابن شدّاد، عنترة العبسيّ: ديوان عنترة بشرح الخطيب التبريزي، قدّم له ووضع هوامشه وفهارسه مجيد طراد، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1992، ص112 الأبيات: 2-3، 9-10.

(4) المصدر نفسه، ص134 الأبيات: 1-2، 8-10.

(5) المصدر نفسه، ص195 الأبيات: 8-12.

(6) الأصفهانيّ: كتاب الأغاني، 8 ص170، وانظر: ابن قتيبة الدينوري، أبو محمد عبدالله بن مسلم: الشعر والشعراء، دار الثقافة، بيروت، د.ت، 1 ص175.

(7) جعلهم ابن منظور خمسةً: "أعربةُ العرب: سُودانُهم، شُبِّهُوا بالأغربةِ في لونِهم. والأعربةُ في الجاهليّة: عنترةُ، وخُفَافُ بنُ نُدبَةَ السُّلَميُّ، وأبو عُمَيرِ بنُ الحُبابِ السُّلَميُّ أيضًا، وسُلَيْكُ بنُ السُّلَكَةِ، وهِشامُ بنُ عُقْبَةَ بنِ أبي مُعَيطٍ"، ثمّ استدركَ بأن جعلَ الأخيرَ مخضرَمًا. انظر: لسان العرب، مادّة (غرب)، 1 ص646.

هنا نقرأ قولَه[1]:

أنـــا الحِـــصْنُ المَـــشِيدُ لآلِ عَـــبْسٍ ... إذا مـــا شـــادَتِ الأبْطَـــالُ حِـــصْنَا
شَـــبِيهُ الليـــلِ لَـــوْنِي، غـــيرَ أنِّـــي ... بِفِعْلِـــي مِـــنْ بَيَـــاضِ الـــصُّبْحِ أسْـــنَى
جَـــوَادِي نِـــسْبَتِي، وأبِـــي وأُمِّـــي ... حُـــسَامِي والـــسِّنَانُ، إذا انْتَـــسَبْنَا

وكذلكَ نقرأ محاولتَه للتّعويضِ عن هذه العُقدةِ في شعرِه بما لعلّهُ كانَ يُتيحُ لنفسِه شيئًا من الإحساسِ بالتّوازُن، محاولاً تعليلَ سوادِ بشرتِه بصورةٍ فذّةٍ نسبَه فيها إلى طولِ لبسِه للحديدِ حتّى انطبعَ صدأُ الحديدِ على جلدِه ولم يُغسَل. إنّه نعتُ الفارسِ المستلئِمِ حَلَقَ الحديدِ كأنّما نُذِرَ للقتال، فلا يهدأ له بالٌ إلاّ في معركة، وليسَ كأولئكَ الفتيةِ النّاعمينَ الذينَ يدَّهِنُونَ ويكتحِلُونَ بعدَ الاغتسالِ إذا أصابَ ثيابَهُم الغُبار، في صورةٍ لعلّها تذكّرُ بالصّورةِ[2] التي رسمَها الشّنفرى الأزديُّ الصُّعلوكُ لنفسِه في اللاميّة[3]:

عجِبَـــتْ عُبَيلَـــةُ مِـــن فتـــىً متبـــذِّلٍ ... عـــارِي الأشـــاجِعِ، شـــاحبٍ كالمُنْـــصلِ
شَـــعْثِ المَفـــارِقِ، مُـــنْهجٍ سِـــربالُهُ ... لم يـــدَّهِنْ حَـــوْلاً، ولم يتَرَجَّـــلِ
لا يَكْتَـــسِي إلاّ الحَديـــدَ إذا اكتـــسَى ... وكَـــذاكَ كُـــلُّ مُغـــاوِرٍ مُستَبـــسِلِ
قـــد طالَمـــا لَـــبِسَ الحديـــدَ، فإنّمـــا ... صَـــدَأُ الحَديـــدِ بِجِلْـــدِهِ لَـــمْ يُغْـــسَلِ

---

(1) ديوان عنترة، ص195.

(2) قال الشّنفرى: (الحلبي، محاسن بن إسماعيل: شرح شعر الشّنفرى الأزديّ، تحقيق خالد الجبر، دار الينابيع، عمّان، 2006).

ولا جُبَّإٍ أكهَـى مُـرِبٍّ بعرسِـهِ ... يَـروحُ ويغـدُو داهِـنًا يتكحَّـلُ
وضَافٍ إذا هَبَّتْ له الرِّيحُ طيَّرتْ ... لَبائِـدَ عـن أعطَـافِهِ مَـا ترَجَّـلُ
بعيدٌ بَمَسِّ الدُّهْـنِ والفَلْيِ عهدُهُ ... لهُ عَبَسٌ عَافٍ من الغسلِ مُحولُ

(3) ديوان عنترة، ص120.

ويلحُّ عليه سَوادُه قُبالةَ بياضِ (بَلَجِ) غيرِه من سادةِ القبيلةِ، لا سيَّما من زُوِّجَتهُ عبلةُ، مُضيفًا إلى المقابلة اللونيّة صفةً أُخرى هي في الواقعِ الموضوعيّ سلبيَّةٌ: النُّحولَ، غيرَ أنّه يضعُها في سياقٍ يُحيلُها إيجابيَّةً لأنّها تقترنُ بالفروسيّة وخفّة الحركةِ والقدرة على المناورةِ في القتال. ومن الجليِّ في البيتين الآتيين أنّ عنترةَ لا يصرِّحُ بسوادِ لونِه، لكنَّهُ يستبطِنُه حينَما يذكرُ بَلَجَ زوجِ عبلةَ بالتّقابُلِ، وإلاّ لما كانَ ثمّةَ مناسبةٌ لذِكرِ بَلَجِ زوجِها. إنّ سوادَ لونِه حاضرٌ دائمًا في ذهنِه وإن حاولَ أن يتجاوزَ عنهُ أحيانًا في شعرِه[1]:

إمّا تُرَيْنِي قد نَحَلْتُ، ومَنْ يَكُنْ ... غَرَضًا لأطرافِ الأسِنَّةِ يَنْحَلِ
فلَرُبَّ أبْلَجَ مِثْلِ بَعْلِكِ بادِنٍ ... ضَخْمٍ على ظَهْرِ الجَوادِ مُهَبَّلِ

وإذا كان العرفُ في المجتمعِ حينَها يجعلُ السّيادةَ والمجدَ والحسبَ والصِّيتَ والمكارمَ كلَّها مربوطةً بالنَّسبِ والعراقةِ للأحرار، ويستلبُ العبيدَ حقوقَهم وينتقصُ من قدرِهم رغمَ ما يؤدّونه من خدماتٍ جليلةٍ للمجتمع، وينظرُ لمن كانوا أبناءَ إماءٍ وقيانٍ ومملوكاتٍ نظرةً دونيَّةً حتّى إذا كانُوا أبناءَ سادةِ القومِ وعِليتِهم[2]؛ فإنّ من الطّبيعيّ أن يجدَ عنترةُ الفارسُ في صنيعِه في القتالِ ما يعوِّضُه عن عُبوديّته ورفضِ أبيهِ الاعترافَ به؛ بهذا يبدو غيرَ مكترثٍ باعترافِ القبيلةِ به، وإقرارِها لنَسَبِه، محتفيًا على صعيدٍ ذاتيٍّ نفسيٍّ مَحضٍ بما حقّقه من أمجادٍ وعُلاً. إنّه كمن يحاولُ التّأسيسَ لقيمٍ جديدةٍ في مجتمعِ قبيلتِه، وأسسٍ ومعاييرَ لتقييمِ الأفرادِ وتحديدِ منزلتِهم، ويلجأ إلى استبداليَّةٍ مناسبَةٍ له يُزيحُ بها أعرافَ القبيلةِ ومعاييرَها، ويُحلُّ مكانَها أعرافَه الخاصَّة ومعاييرَه التي يستقيها من سيرتِه ورؤيتِه اللتينِ تؤمّنانِ له توازُنَه النّفسيّ[3]:

إنْ كُنتُ في عَدَدِ العَبيدِ، فهمَّتي ... فَوْقَ الثُّرَيّا والسِّمَاكِ الأعزَلِ
أوْ أنكَرَتْ فُرسانُ عَبْسٍ نِسبَتي ... فَسِنَانُ رُمْحِي والحُسَامُ يُقِرُّ لِي

(1) المصدر نفسه، ص121.

(2) روى أبو الفرجِ عن ابن الكلبيّ قال: إنّما ادّعاهُ أبوهُ بعد الكِبَرِ؛ وذلكَ لأنّ أمَّه كانت أمَةً سوداءَ يُقالُ لها زَبيبة. وكانت العربُ في الجاهليَّةِ إذا كان للرّجلِ منهم ولَدٌ من أمَةٍ استعبَدُوهُ، وكانَ لعنترةَ إخوةٌ من أمِّه عبيدٌ. كتاب الأغاني، 8 ص169.

(3) ديوان عنترة، ص134.

وبِـــذَابِلي ومُهَنَّـــدِي نِلْـــتُ العُلَـــى لا بالقَرَابَـــةِ والعَديـــدِ الأَجْـــزَلِ

ولا يكتفي عنترةُ بهذه الاستبداليَّةِ في شأنِ خاصّةِ نفسِه، إنّما يُقيمُ استبداليَّةً مماثلةً في شأنِ أمِّه "زبيبة" التي ورثَ عنها سوادَ لونِه[1]، وهو يُضيفُها إلى نفسِه وارثًا منها خصالَ الفتوّة والفروسيّة والإقدامِ، فيفاخرُ بها وبرباطة جأشها وجهامَةِ منظرِها بما يعودُ عليهِ هو بصفاتٍ جسديَّةٍ مناسبةٍ تمامًا للقتالِ وترهيبِ الخُصوم. إنّه ينحُو بالصّفاتِ الجسديَّةِ لأمِّه منحىً جَماليًّا مُخالفًا لجماليّاتِ المرأةِ التي تعارفَها شعراءُ الجاهليَّة؛ ذلكَ لأنّه لا يريدُ استمدادَ ما يُناسبُه هو من وصفِها، فما دامَ يُشبهُها خَلْقًا وتُشبهُه، وطالَما كانَ يفتخرُ بفروسيّتِه وسرعتِه وخفَّةِ حركتِه وقدرتِه على المناورةِ ومهارتِه في القتال، وقدّم استبداليَّةً للعُرفِ بشأنِ نفسِه في هذا الجانبِ بديلةً عن عُرفِ قبيلتِه ومجتمعِه السّائد، فالجمالُ يُضحي هنا مختلفًا؛ إنّ صورةَ وجه أمّه ومظهرَها الخارجيَّ يُوحيانِ بأنّها لم تُنجبْ فتاهَا ليكونَ مدلّلاً أو ناعمًا، إنّما أنجبتْهُ ليكونَ مُقاتلاً[2]:

وأنَـــا ابـــنُ سَـــوْداءِ الجَـــبينِ، كأنّهـــا ضَـــبُعٌ تُرَعْـــرِعَ في رُســـومِ المَنْـــزِلِ
الـــسّاقُ منهـــا مِثْـــلُ ســـاقِ نَعامَـــةٍ والـــشّعرُ منهـــا مِثْـــلُ حَـــبِّ الفُلْفُـــلِ
والثَّغْـــرُ مِـــنْ تحـــتِ اللِثَـــامِ كأنَّـــهُ بَـــرْقٌ تـــلألأَ في الظَّـــلامِ المُـــسْدلِ

صورة الغراب في شعر عنترة:

وردَ ذكرُ الغرابِ في شعر عنترة اثنتي عشرةَ (12) مرّةً، جاءَ في سبعٍ (7) منها منفردًا وحدَه بلا اقترانٍ بغيرِه، وفي خمسٍ (5) مقترنًا بالحَمائمِ اللواتي يُنحْنَ بالهديلِ بعدَ فراقِ الأحبّة وحُؤولِ الدّيارِ أطلالاً، في حين وردَ ذكرُ الحَمائمِ والطّيرِ بدونِ ذكرِ الغُرابِ ثلاثَ (3) مرّاتٍ، واقترنَ ذكرُهنَّ بالسّوادِ والظُّلمِ والهجرِ مرّتينِ منها.

والجديرُ بالذّكر هنا أنّ مواضعَ ورودِ صورةٍ للغرابِ في شعر عنترةَ لم تكن مقصورةً على مجرّدِ ذكرِه في بيتٍ من الشّعر؛ إنّما كانت صورتُه وفِعلُه وأثرُه ترِدُ في أبياتٍ متلاحقةٍ أحيانًا تبلغُ

---

(1) قال أبو الفرج الأصفهانيّ: "وأمُّه أمَةٌ حبشيَّةٌ يُقالُ لها زَبيبَة، وكانَ لها ولَدٌ عَبيدٌ من غيرِ شدّاد، وكانُوا إخوتَهُ لأمِّه". كتاب الأغاني، 8 ص168.

(2) ديوان عنترة، ص135.

سبعةَ أبياتٍ. هذا فضلاً عن أنّ سياقاتِ ورودِ صورةِ الغرابِ لم تكُن عاديَّةً مألوفةً وفقَ ما توارد عليه شعراء العربِ قبلَه ومعهُ وبعدَه؛ فله مع الغرابِ أحوالٌ وملازمةٌ ومُناجاةٌ ومساءلَةٌ وعَتبٌ ولومٌ، وله عليه دُعاءٌ.

ولو تأمّلنا قليلاً هذه السّياقاتِ، وهذا الكمَّ من مواضعِ ذكرِه في شعرِه، لانعقدَتْ للقارئِ علاقةٌ جليَّةٌ بينَ لونِ الغُرابِ الأسودِ وسوادِ لونِ عنترة. وكأنّ الغُرابَ مُعادلٌ موضوعيٌّ في لونِه خاصّةً لعنترةَ الأسود، وهذا ما يعلّلُ لهذه الكثرةِ من ذكرِه، ولهذا العُمقِ في تصويرِه ومناجاتِه وإلقاءِ اللومِ عليهِ إذ يحضُرُ في أكثرِ المواضعِ شُؤمًا مُلازمًا، ونذيرًا بحياةٍ لا يقرُّ لعنترةَ فيها قرار، وكأنّما له ثأرٌ عندَه لا يترُكُه، فهو كسوادِ بشرَتِه ملتصقٌ به حيثُ حلَّ وارتحلَ. إنّ غرابَ البينِ في شعرِ عنترةَ ليسَ غرابًا عاديًّا؛ لأنّ القارئَ يجدُه في سياقاتٍ متعدّدةٍ، وكأنَّ الفضاءَ الاجتماعيَّ الذي أبدعَ في استعبادِ الشّاعرِ الفارسِ نتيجةَ لونِه، فأمعنَ في استبعادِه وإقصائِه وتهميشِه، قابلَهُ قدَرٌ آخرُ أسودُ جسَّدَه الغُرابُ في الفضاءِ الطّبيعيّ الجغرافيّ الحياتيّ على صعيدِ الوُجود!

أ- الغرابُ مقترنًا بالحمائم:

تردُ صورةُ الغرابِ مقترنةً بالحمائمِ في شعرِ عنترة خمسَ (5) مرّاتٍ، كما تقدَّم آنفًا. وسياقاتُ مواضعِ ذكرِه مقترنًا بها هي سياقاتٌ ذاتيَّةٌ تمامًا، يعبّرُ فيها الشّاعر عن لوعتِه وإحساسِه بالضّيمِ نتيجةَ الهجرِ والفراق ورحيل الأحبّة، ومعاناتِه لقسوةِ القبيلةِ والدّهرِ والقدرِ الذي فرضَ عليهِ ذلك كلَّه. ويقترنُ هذا في العادةِ ببكاءِ الشّاعر بعدَ طُولِ تجلُّدِه وحبسِ دُموعِه، فكأنّما يبكي في سرِّ نفسِه، كما يقترنُ بسؤالِه طيرَ الدّوحِ أن يُعينَه بالدّموع، مقارنًا بينَ حالِه الشّجيّةِ وحالِ الطّيرِ الخَليَّةِ، مؤكّدًا أنّ حالَهُ مختلفةٌ إذ إنّ الطّيرَ في دوحِهِ يغرّدُ ويطرِّبُ ويشجَى أمّا هو فلا سبيلَ له إلى ذلك. والغرابُ هنا شُؤمٌ يروعُ بصوتِه دالاً على الرّحيلِ والفراقِ[1]:

يا عَبْلَ، كَمْ يَشْجَى فُؤادِي بالنَّوَى ... ويَرُوعُنِي صوتُ الغُرابِ الأسوَدِ
كَيفَ السُّلُوُّ وما سَمِعْتُ حَمَائمًا ... يَنْدُبْنَ إلاّ كُنْتُ أوَّلَ مُنْشِدِ؟
ولقَدْ حَبَسْتُ الدَّمعَ لا بُخْلاً بِهِ ... يومَ الوَداعِ على رُسومِ المَعْهَدِ

---

(1) المصدر نفسه، ص62.

وسألتُ طَيْرَ الدَّوحِ كَمْ مِثلِي شَجَا ... بأنينِهِ وحَنِينِهِ المتَرَدِّدِ
نادَيْتُهُ ومَدَامِعِي مُنْهَلَّةٌ: ... أينَ الخَلِيُّ مِنَ الشَّجِيِّ المُكْمَدِ؟
لو كُنْتَ مِثلِي ما لبِثْتَ مُلاوَةً ... وهَتَفْتَ في غُصْنِ النَّقا المتَأوِّدِ!

ولعلّ القارئَ يلمحُ بيُسرٍ تكرارَ ألفاظِ الشَّجَى ثلاث مرّاتٍ في الأبيات المتقدّمة، فضلاً عن ألفاظِ الحنين والأنينِ والرّوع، والنّوى والوداع، والدّموع والكمَد والسّلوّ والنّدب والنّشيج؛ بما يشبهُ أن يكونَ نُواحًا حقيقيًّا للنّفسِ شاركَها فيه الكونُ من حولِها. كما يلمحُ القارئُ تجلُّدَ النّفسِ عن البكاء يومَ الوداعِ رغبةً في إبرازِ القوّة والصّبر والتّحمُّل في المشهدِ العامّ، ثمّ كيفَ آلتِ النّفسُ إلى تجسيدِ ضعفِها البشريّ حينَ ارتحلَ القومُ بظعينتِهم وبقي وحيدًا إلاّ بما أسعفَهُ طيرُ الدّوحِ والحمائمُ بالهديلِ والنّدب!

ويُغالبُ عنترةُ ضعفَ نفسِه في حالِ الفراقِ، وحيدًا يائسًا لا يكادُ يجدُ منفذًا لحزنِه وضعفِه؛ يُغلقُ عليهِ الغُرابُ كلَّ أفقٍ ممكنٍ كأنّما له ثأرٌ عندَه يطلُبُه، وتفتحُ لهُ الطّيرُ والحمائمُ نافذةً ليتواصلَ مع ذاتِه فيبكي ويُرخي عزالِي دُموعه. الغُرابُ يُغلقُ على الذّاتِ أفقَها فترحلُ عميقًا في إحساسِها بالسّوادِ أصلِ المُعضلَة وسببِها، والطّيورُ تيسِّرُ له السّبيلَ بما يُشجيهِ أنينُها وحنينُها فكأنّها تستحضرُ الذّكرى الجميلةَ في لحظةِ اليأس. وتبدو شخصيّةُ عنترةَ الثُّنائيّةُ جليّةً من حيثُ إنّه يمارسُ التجلُّدَ في لحظاتِ الوداعِ ثمّ ينهارُ وتنهمرُ دموعُه، ومن حيثُ هو فارسٌ مِغوارٌ يختفي وراءَ جسمِه الهزيلِ النّحيلِ نفسٌ هي أشبهُ بالحُسامِ الهنديّ مُضاءً وحَسْمًا. لكنَّ الذّكرياتِ التي تهبُّ بها ريحُ الصَّبا تُضعِفُ النّفسَ وتُليكُها، وتهزُّ الفارسَ المغوارَ فيحنُّ صبابةً، ويهيمُ وجدًا، ويتذكّر قسوةَ الأهلينَ حينَ ساقُوا الحُمولَ وتركوهُ وحيدًا[1]:

إذا رِيحُ الصَّبَا هبَّتْ أصِيلا ... شفَتْ بهُبوبِها قلبًا عَلِيلا
وجاءَتْنِي تُخبِّرُ أنَّ قومِي ... بمَنْ أهْواهُ، قد جدُّوا الرّحيلا
وما حنُّوا على مَنْ خلَّفُوهُ ... بوَادِي الرَّمْلِ مُنْطَرِحًا جَدِيلا
يَحِنُّ صَبابةً ويَهِيمُ وَجْدًا ... إليهِمْ كلَّمَا ساقُوا الحُمُولا
وعادَانِي غُرابُ البينِ حتَّى ... كأنِّي قَدْ قتَلْتُ لهُ قَتِيلا!

(1) المصدر نفسه، ص114.

وقـد غنّـى علـى الأغـصانِ طَيْـرٌ ... بـصَوْتٍ حَنِينِـهِ يَـشْفِي الغَلِـيلا
بَكَـى، فأعَرْتُـهُ أجفـانَ عَينِـي ... ونـاحَ فَـزادَ إعْـوَالِي عَـويلا
فقلـتُ لـه: جرَحْـتَ صَـميمَ قلبِـي ... وأبْـدَى نَوْحُـكَ الـدّاءَ الـدَّخِيلا
ومـا أبقَيْـتَ في جَفْنِـي دُموعًـا ... ولا جِـسْمًا أعـيشُ بِـهِ نَحِـيلا
ولا أبقَـى لِـيَ الهِجْـرانُ صَـبْرًا ... لكَـيْ ألقَـى المَنـازِلَ والطُّلـولا
ألِفْـتُ الـسُّقْمَ حتّـى صـارَ جِـسْمِي ... إذا فَقَـدَ الـضَّنَى أمـسَى عَلـيلا
ولم أنِّـي كـشَفْتُ الـدِّرْعَ عنِّـي ... رأيـتَ وراءَهُ رَسْـمًا مُحِـيلا
وَفِـي الرَّسْـمِ المُحِيـلِ حُـسامُ نَفْـسٍ ... يُفلِّـلُ حـدُّهُ الـسَّيْفَ الـصَّقيلا

ولا بدّ من الإشارةِ إلى تكرار ألفاظِ الحنين والأنين والعويل والبكاء والدّموع والنُّواح والجراح والدّاء والسُّقم والنُّحول والضَّنى والرّحيل والحُمول وسَوْقِها والوداع والهجر والانطراح والجدْل والاعتلال والصّبابة والوجد والهوى والهيام والرّسوم المُحيلة والأطلال والمنازل... إنّه حقلٌ لفظيٌّ ودلاليٌّ كلّه ألَمٌ ومعاناةٌ وقسوةٌ بلا رحمة، وإذا كانَ القومُ حينَ رحلوا وخلّفوهُ وحيدًا (كالطّفلِ وهو الفارسُ المغوارُ) لم يرقُّوا لحالِه، فإنّ غرابَ البينِ أعلنَ عَداءَه وجدّ وراءه كأنّما يطالبُه بثأر، وما كانَ ذلكَ سوى صدىً لصوتِ نعيبه المتردّد في الأرجاءِ خارجَه، وتفجُّرٍ لأصداء إحساسِه المؤلمِ بسوادِ بشرتِه عميقًا في نفسِه!

وقد يكونُ من المتعسِّر فهمُ صورةِ الغُرابِ في شعرِ عنترةَ بعيدًا عن إحساسِه بالمرارِ نتيجةَ سوادِ لونِه؛ لا سيّما حينَ نقفُ في شعرِه على مُلازمةِ الغُرابِ وشُؤمِه له وديمُومةِ التصاقِهِ به كأنّما يترصّدُهُ طالبًا بثأر. ويمكنُ للقارئ أن يلمَحَ مقابلةً بينَ الغُرابِ والطّيرِ حينَ يقرنُ بينَ ذكرِهما عنترةُ في شعرِه، حتّى كأنَّ الطّيرَ تجسّدُ مُوازنًا للحالةِ النّفسيّة التي يعيشُها الشّاعرُ نتيجةَ مُلازمةِ الغُرابِ وشُؤمِه له: يحضُرُ الغُرابُ في لحظاتِ الفراق مُنبئًا بالفراق، مُحيطًا نفسَ الشّاعرِ بألوانِ الأسى والتّفجُّعِ والوَحدةِ وآثارِ النَّوى واليأسِ والحُزن، ويحضُرُ الطَّيرُ ليخفّفَ عن النّفسِ آلامَها ويهوِّنَ عليها لواعِجَ الحرمان. وإزاءَ حالةِ الضّعفِ والانهيارِ التي يجدُ الشّاعرُ نفسَه مُجبرًا على تصويرِها ينتبهُ من غفلتِه، وهو الفارسُ الصِّنديدُ الصُّلبُ في مواجهةِ الأقران، فيستدركُ ما آلت إليهِ النّفسُ الشّاعرةُ من خَوَرٍ وتخاذُلٍ، ويتذكّرُ ضرورةَ اختتامِ المشهَدِ بصورتِه التي تُبقي له مجالاً في الحياةِ يعيشُ به، ويذكّرُ الآخرينَ بحالِه التي عرفوهُ بها في المشاهدِ واصطفافِ الجمعَين. وليسَ أدلَّ على المقابلةِ بين

الغُرابِ والطَّيرِ من عبارتِه العميقة "نارَ سرِّي" المقترنةِ بالغرابِ والأخرى "أنا دمعي يفيضُ" المقترنةِ بالطَّير؛ ذاكَ يُثيرُ في النّفسِ بكاءً داخليًّا عميقًا كالنّشيجِ، وهذا يُرخي للعيونِ مجالَ إسبالِها[1]:

وكيفَ يُجيبُني رَسْمٌ مُحِيلٌ ... بعيدٌ لا يَرُدُّ على سُؤالِي؟
إذا صاحَ الغُرابُ بهِ شَجَانِي ... وأجْرَى أدْمُعِي مثلَ اللآلِي
وأخبَرَنِي بأصْنَافِ الرَّزَايا ... وبالهِجْرانِ مِنْ بَعدِ الوِصَالِ
غُرَابَ البَينِ، ما لَكَ كلَّ يومٍ ... تُعانِدُنِي، وقد أشْغَلْتَ بالِي؟
كأنِّي قد ذَبَحْتُ بحدِّ سَيفِي ... فِرَاخَكَ، أو قَنَصْتُكَ بالحِبَالِ!
بحقِّ أبِيكَ داوِ جِراحَ قَلبِي ... ورَوِّحْ نَارَ سِرِّي بالمَقَالِ
وجِسمِي في حِبَالِ الرَّمْلِ مُلْقَىً ... خَيَالٌ يَرْتَجِي طَيْفَ الخَيَالِ
وفي الوَادِي على الأغْصانِ طَيْرٌ ... يَنُوحُ ونَوْحُهُ في الجَوِّ عَالِ
فقلتُ لهُ، وأقدَ أبدَى نَحِيبًا: ... دَعِ الشَّكْوَى؛ فحالُكَ غيرُ حَالِي
أنا دَمْعِي يفيضُ وأنتَ باكٍ ... بِلا دَمْعٍ، فذَاكَ بُكَاءُ سَالِ
لَحَى اللهُ الفِراقَ، ولا رَعَاهُ ... فكَمْ قَدْ شكَّ قَلبِي بالنِّبَالِ
أُقاتِلُ كلَّ جبّارٍ عَنِيدٍ ... ويقتُلُنِي الفِراقُ بِلا قِتَالِ!

ويحضرُ الغُرابُ نذيرُ الشُّؤمِ في شعرِ عنترةَ، هنا حينَ يقترنُ ذكرُه بالطّير، دليلاً على خرابِ الدّيارِ وحُؤولِ حالِها: بعدَ عمرانِها خَرابًا، وبعدَ الحياةِ مَواتًا، وبعدَ الأُنسِ طُلولاً، وبعدَ اختيالِ الظِّباءِ الأوانسِ ملعبًا للغربان. رحلَ الأحبّةُ والسّكّانُ والقومُ الذينَ مهما يقسُوا على الشّاعرِ بإقصائِه واستعبادِه ورفضِهِ يبقُوا أهلاً وجيرانًا ومصدرًا للأنسِ ومبعثًا للأملِ في أن تتغيّرَ الحالُ إذا تغيّرتِ القلوبُ وصفَتِ الأنفسُ. ويحضُرُ الطَّيرُ مُعادلاً موضوعيًّا للشّاعرِ نفسِه؛ فهو ينـدبُ إلْفَهُ الذي فارقَهُ، وينوحُ مولَّهًا حَيْرانَ أسِفًا. ولا شكَّ في أنّ عنترةَ كانَ يحملُ شيئًا من ذلكَ الأملِ؛ فهو ابنُ سيِّدٍ حُرٍّ من جهةٍ مع أنّهُ ابنُ زبيبةَ الأمَةِ العبدةِ من جهةٍ أخرى، وهو فارسٌ مِغوارٌ ردَّ الأذى عن قبيلتِه من جانبٍ مع أنّه كانَ عبدًا يرعى الإبلَ من الجانبِ الآخر. ولعلّ القارئَ يلحظُ اتّصالَ الغُرابِ في تعبيرِ الشّاعرِ عن حالِهِ الثّنائيّةِ بحالِ اليأسِ والعُبوديّةِ والضّعفِ والإقصاء، ويلحظُ اتّصالَ

(1) المصدر نفسه، ص130.

الطَّير في سياق التّعبير عن الحالةِ الثّنائيّةِ بحال الأمل والفروسيّة والقوّة. وهكذا، إذا حضرَ الغُرابُ يأسًا وشؤمًا، حضرَ الطّيرُ أملاً وتفاؤلاً، ويدلُّ الشّاعرُ على ذلكَ بمناجاتِه الطّيرَ سائلاً أن يُعيرَهُ جناحَه ليطيرَ باحثًا عن الرّاحلينَ الذين نعقَ الغُرابُ بفراقِهم؛ غيرَ أنَّ عقدةَ إحساسِه بسوادِ لونِه تظلُّ حاضرةً في الذّهنِ لا تغيبُ، فيبقى على ذُكرٍ من اختلافٍ حقيقيّ يميزُ الطّيرَ عنهُ: ذاكَ مُلوَّنٌ حُسْنًا، وهو أسودُ اللونِ كالغُرابِ تمامًا. أمّا عبارتُه أينَ خيَّمَ قومُها، فدالّةٌ بعُمقٍ على مأساتِه الحقيقيَّةِ: هم قومُ عبلَةَ، لا قومُه وإن يكُنْ منهُم! إنّ استخدامَ ضميرِ الغائبةِ، هنا، للدّلالةِ على حالِ الانفصالِ التي يعيشُها الشّاعرُ عن قومِه، تجسيدٌ فنّيٌّ مؤلمٌ لما كانَ يرزحُ تحتَ وطأتِه من إقصاءٍ وعَزْلٍ بسببِ سوادِ لونِه[1]:

يـا دارُ، أيـنَ ترحَّـلَ الـسُّكّانُ؟ ... وغَـدَتْ بِهِـمْ مـن بَعْـدِنا الأظْعَـانُ؟
بـالأمسِ كـانَ بِـكِ الظِّبَـاءُ أوَانِـسًا ... واليَـوْمَ في عَرَصـاتِكِ الغِرْبـانُ
يـا دارَ عَبْلَـةَ، أيـنَ خـيَّمَ قومُهـا ... لَمّـا سَـرَتْ بِهِـمُ المَطِـيُّ وبَـانُوا؟
ناحَـتْ خَمِـيلاتُ الأراكِ، وقـد بَكَـى ... مِـنْ وَحْـشَةٍ نَزَلَـتْ عَلَيـهِ البَـانُ
ياطـائرًا قـد بـاتَ ينـدُبُ إلْفَـهُ ... ويَنُـوحُ وَهْـوَ مُوَلَّـهٌ حَيْـرانُ،
لـو كُنْـتَ مِثْلِـي مـا لبِثْـتَ مُلَوَّنًـا ... حُـسْنًا، ولا مالَـتْ بِـكَ الأغْـصانُ
أيـنَ الخَلِـيُّ القَلْـبِ مِمَّـنْ قَلْبُـهُ ... مِـنْ حَـرِّ نِـيرَانِ الجَـوَى مَـلآنُ؟
عِرْنِـي جَنَاحَـكَ واسْـتَعِرْ دَمْعِـي الـذي ... أفْنَـى، ولا يَفْنَـى لَـهُ جَرَيَـانُ
حتَّـى أطِـيرَ مُـسائلاً عـن عَبْلَـةٍ ... إنْ كـانَ يُمْكِـنُ مِثْلِـيَ الطَّيَـرَانُ!

وفي السّياقِ الذّاتيّ نفسِه ترِدُ الصّورةُ الأخيرةُ للغرابِ مقترنًا بالطّيرِ في شعرِ عنترةَ؛ غيرَ أنّها صورةٌ نوعيَّةٌ فريدةٌ تمامًا من حيثُ إنّها تُخالفُ ما تقدَّمها من صور، فالشّاعرُ هنا يمتزجُ بالغرابِ ويجعلُهُ مماثلاً له يشكُو ويبكي ويندبُ وينوحُ على فراقِ إلفٍ له، وبهِ من الهُيامِ ما بالشّاعرِ، لكنَّ نُفورَ النّفسِ من سوادِ لونِها أبقاهَا واعيةً لضرورةِ المحافظةِ على مسافةٍ ما من الغُرابِ. صحيحٌ أنّ الشّاعرَ على مستوى الفنِّ قرَّبَ الغُرابَ ليجعلَهُ بديلاً عن الطّيرِ الذي سألهُ أن يُعيرَه جناحَهُ ليبحثَ عن عبلةَ بعدَ رحيلِها، غيرَ أنّه يحسمُ المسألةَ بعبارتِه لو كُنْتَ صاحبي المنبئةِ عن امتناعِ ذلكَ أبدًا؛ إذ

---

(1) المصدر نفسه، ص196.

إنّه ليسَ كذلكَ، ولا يمكنُ أن تقومَ بينهما صُحبة؛ بما لعلّهُ يُشيرُ إلى نزاعٍ داخليٍّ في النّفسِ عميقًا لعلّها ترتضي سوادَ لونِها، وتتصالحُ معه وتتقبّلُه واقعًا غيرَ قابلٍ للتّغيير، لكنَّ الصّراعَ ينتهي محسُومًا لصالحِ الإحساسِ بالشُّؤمِ من الغرابِ وسوادِ اللونِ معًا. والحمامةُ في الصّورةِ، هنا، ليست مختلفةً عن الطّيرِ في ما تقدّم من صُور، غير أنّ الشّاعرَ يستحضرُها في عُجالةٍ للممايزةِ بينَ حالِه وحالِها، مركّزًا على التّمايُزِ في اللونِ بينهما، ومظهِرًا اختلافَ الحالِ في البكاء وإن تكُنْ شبيهةً بحالِه وحالِ الغُرابِ في فراقِ الأحبّةِ وشكوى صُروفِ الدّهر. في هذه الصُّورةِ تُضفي النّفسُ الشّاعرةُ حالَها على المكانِ فيحُولُ الطَّلَلُ تجسيدًا لها "فَحَكانِي"، وعلى الطّبيعةِ فيبدو الغُرابُ مثيلاً لها "به ما بي من الهيمانِ"، ويشكو مثلَه "بُنَحِيبِ"، وتغدُو الحمامةُ شبيهةً لها "تشكو صروفَ زمانِ"؛ وتتجسّدُ المأساةُ الحقيقيّةُ العميقةُ في النّفسِ نشيجًا داخليًّا حزينًا تكتمُهُ بما يدلُّ على ضعفِها "يكتبُ أسطرًا بأقلامِ دمعي في رسومِ جَنانِي"، لكنَّ النّفسَ تحتفظُ بخصوصيّتِها في تمايُزِ حالِها المدهشةِ ألَمًا وحسرةً وانكسارًا[1]:

لَمَنْ طَلَلٌ بالرُّقْمَتَيْنِ شَجَانِي؟ ... وعائثْ بِهِ أيدِي البِلَى، فَحَكَانِي؟
وقفتُ بِهِ والشَّوْقُ يكتبُ أسْطُرًا ... بأقْلاَمِ دَمْعِي في رُسُومِ جَنَانِي
أُسائِلُهُ عن عَبْلَةٍ، فأجابَنِي ... غُرَابٌ بِهِ ما بِي مِنَ الهَيَمَانِ
يَنُوحُ على إلْفٍ لَهُ، وإذا شَكَا ... شَكَا بِنَحِيبٍ، لا بِنُطْقٍ لِسَانِ
ويَنْدُبُ من فَرْطِ الجَوَى، فأجَبْتُهُ ... بِحَسْرَةِ قَلْبٍ دائِمِ الخَفَقَانِ:
ألاَ يا غُرَابَ البَيْنِ، لو كُنْتَ صاحِبِي ... قَطَعْنَا بِلاَدَ اللهِ بالدَّوَرَانِ!
عَسَى أنْ نَرَى من نَحْوِ عَبْلَةَ مُخْبِرًا ... بأيَّةِ أرضٍ، أو بأيِّ مَكَانِ
وقَدْ هَتَفَتْ في جُنْحِ لَيلٍ حَمَامَةٌ ... مُغَرِّدَةٌ تَشْكُو صُرُوفَ زَمَانِ
فقُلتُ لَها: لَوْ كُنْتِ مِثْلِي حَزِينَةً ... بكَيْتِ بِدَمْعٍ زائِدِ الهَمَلاَنِ
ومَا كُنْتِ في دَوْحٍ تَمِيسُ غُصُونُهُ ... ولا خُضِبَتْ رِجْلاَكِ أحْمَرَ قانِي!

كانت هذه المواضع من شعر عنترةَ، حيثُ اقترنت صورةُ الغرابِ بصورةِ الطّير، في سياقِ تعبيرِ الشّاعرِ عن مأساةٍ حقيقيّةٍ عاشَها، وهي المواضعُ التي برزَت فيها الأطلالُ والفراقُ والوحدةُ والضّعف، وظهرَت فيها شكواهُ من قسوةِ الدّهرِ والإقصاء والتّهميشِ نتيجةَ سوادِ لونِه، وقهرِه

---

(1) المصدر نفسه، ص198.

وحسرتِه بتزويجِ عبلةَ من غيرِه، مع أنّه يُحامي عن قبيلتِه، ويذودُ عن مجدِها وسؤدَدِها ويُلقي بنفسِه في غِمَارِ المهالكِ من أجلِ أن يعوِّضَ أمامَ أفرادِ قبيلتِه، وأمامَ ابنة عمِّه ونفسِه أيضًا، عن عقدةِ سوادِ لونِه وعبوديَّتِه المتأتّيةِ من خُؤولتِه!

ب- صورة الغراب منفردًا:

وردَت صورةُ الغرابِ منفردًا في شعر عنترةَ سبعَ (7) مرّاتٍ، وهي صورةٌ في الأغلبِ الأعمِّ منطويةٌ على الشُّؤمِ، تقليديَّةٌ لا تكادُ تختلفُ عن صورةِ الغُرابِ في الشِّعر العربيّ، ترتبطُ بخرابِ الدّيارِ ودُثُورِها. وإذا كانت صورةُ الغرابِ مقترنًا بالطّيرِ قد حضرتْ بارزةً في شعرِه في سياقاتٍ ذاتيّةٍ خالصَة؛ أي في محاولةِ الذّاتِ الشّاعرةِ للتّعبيرِ عن قضيّتِها الخاصّةِ في علاقتِها بالحبيبةِ "عبلة"، وإحساسِ النّفسِ بالقهرِ والاضطهادِ والإقصاءِ والتّهميشِ نتيجةً لنظرةِ القبيلةِ "بني عبس" السّلبيّة لعنترةَ الأسود، ووقوعِ النّفسِ تحتَ وطأةِ مشاعرِ الوَحدَةِ بعدَ تزويجِ عبلَةَ، ورحيلِها ملتحقةً ببيتِ زوجِها – فإنّ صورةَ الغرابِ منفردًا حضرَتْ في سياقاتٍ غيريَّةٍ في أكثرِها؛ أي في محاولةِ الذّاتِ الشّاعرةِ للتّعبيرِ عمّا أصابَ الآخرينَ بسببِ قوّتِها ومهاراتِها في القتالِ وصلابتِها في لقاءِ الجُموع. وكأنَّ الغُرابَ يؤدّي هنا وظيفتَه الرّمزيّة التي عُرِفَ بها في الثّقافةِ العربيَّة حينَها، وبعدَ ذلكَ أيضًا.

وهكذا، يردُ ذكرُ الغرابِ بهذه الصّورةِ في معرضِ سردِ عنترةَ لانتقامِه من خالدِ بن مُحارب في إحدى المعاركِ، وتقترنُ صورةُ الغرابِ هُنا بسِبَاعِ الفَلا المتوحّشة نكايةً في العدُوّ المهزوم، والنِّدّ المُسجَّى قتيلاً تنهشُه السّباعُ والغربان[1]:

مـا خالـدٌ بعـدَما قـدْ سِـرتُ طالِبَـهُ ... بخَالـــدٍ، لا وَلا الجَيْـــدَاءُ تَفْتَخِـــرُ
وَلا دِيـــارُهُمُ بالأهْـــلِ آنِـــسَةٌ ... يَـأوِي الغُـرَابُ بِهَـا، والـذِّئبُ والنَّمِـرُ

غيرَ أنّ عبلةَ تبقى حاضرةً، وتظلّ مُفاخرةُ عنترةَ بفروسيّتِه ودِفاعِهِ عن بني عبسٍ ظالميهِ بارزةً، فالقتيلُ وقومُه هم أعداءُ عبلةَ وقومَها. وهي صورةٌ تردُ في شعر عنترةَ في السّياقِ نفسِه، كأنّما هي لازمةٌ من لوازمِ انتصارِه على أعدائه، وافتخارِه بفروسيّتِه وقدراتِه القتاليَّة. قال في معرضِ

(1) المصدر نفسه، ص80.

هجائه لجُهينةَ، وقد انتصر عليهم في معركة وقتلَ من اسمُه بشرٌ منهم، وخرّبَ ديارَهُم[1]:

سَـلُوا عنّـا جُهَيْنَـةَ كيـفَ بائـتْ ... تُهـيـمُ مِـنَ المَخافَـةِ في رُبَاهـا!
ومـا أبْقَيـتُ فِيهـا بعـدَ بِـشْرٍ ... سِـوَى الغِرْبَـانِ تَحْجُـلُ في فَلاَهـا!

وكذلكَ الأمرُ في ذكرِه لبني شيبانَ وما أحلَّهُ بهم من جحيمٍ في الحربِ إذا صبَّحَهم برعيلٍ فيه عُصبةٌ من فتيانٍ عبس، فخاضَ فيهم بيضِ الظُّبَا والرّماحِ يؤيِّمُ نساءَهم ويتِّمُ ولدانَهم، بعدَ أن تشتكيَ رجالُهم حرَّ النّزالِ وتذوقَ نارَ النِّزَاع، وتُقيمُ النّسوةُ نَوادبَ عليهم. وإذا لمحَ القارئُ شيئًا من الذّاتيّة في هذه الأبياتِ فإنّما شأنُ حُضورِ القضيّة الخاصّةِ هو شأنُهُ في الأبياتِ المتقدّمة: الرّغبةُ في تبييضِ صفحةِ الشّاعرِ أمامَ حبيبتِه وقومِه لا غيرَ، مقابلَ سوادِ لونِه. قالَ في معرض ذكره لأطلال الدّيار بعد رحيله هو عنها، ومفارقتِه لأصحابِه الذينَ قطعُوا الأمَلَ من لقائه وبقائه، من قطعةٍ يتهدَّدُ فيها بَني شيبانَ[2]:

يـا عَبْـلَ، كـم تُنْعَـقُ غِرْبـانُ الفَـلا ... قـد مـلَّ قَلبـي في الـدُّجَى سَـمَاعَها
فارَقْـتُ أطْـلالاً وفِيهـا عُـصْبَةٌ ... قَـدْ قَطَعَـتْ مـن صُـحْبَتِي أطْمَاعَهـا

إنّ الذّاتَ الشّاعرةَ هيَ المُزايلَةُ المُفارقَةُ حتّى لقد قطعَ الصّحبُ الأملَ برجوعِها[3]، ويردُ الغرابُ، هنا، تقليديَّ الصُّورةِ، وفي جَماعةِ غربانٍ لا منفردًا. غيرَ أنّها غِربانُ الفَلا لا غربانُ الأطلال وإنْ يذكُرِ الشّاعرُ الأطلالَ في ثاني البيتين. وما الغربانُ في هذا السّياقِ إلاّ الشُّؤمُ الملاحقُ له، الملتصقُ بذاتِه رافضًا أن يفارقَه، وهي قريبةٌ من الدّلالةِ على سوادِ لونِه الذي لا يفارقُهُ كذلك! وإذا كانَ وصفُ الشّاعرِ لما حلَّ بديارِ الأعداءِ، وبهم أنفسِهم أو ببعضِ أقرانِهم وأبطالِهم، من خرابٍ وقتلٍ وتشريدٍ، قد استلزمَ ذكرَ الغرابِ/ الغربان التي تلازمُ هذا المشهدَ كلَّه بتفاصيلِه، فإنَّ الرّثاءَ لسيّدٍ من ساداتِ القومِ لعلّه كانَ يعاضِدُ عنترةَ، ويوفّرُ له غطاءً نفسيًّا ويهوّنُ عليهِ ما يعانيه، جديرٌ بأن يتضمَّنَ صورةً للغرابِ عزيزةً نادرةً، وهي صورةٌ تعجُّ بالسّوادِ المنسجمِ مع لونِ الغرابِ والحدادِ

---

(1) المصدر نفسه، ص210.

(2) المصدر نفسه، ص91.

(3) قال أبو الفرج الأصفهانيّ: "وقد كانَ شدّادٌ نفاهُ مرّةً ثمّ اعترفَ بهِ فألحقَ بنسَبِه". كتاب الأغاني، 8 ص168.

والفقدِ وانقطاعِ الوصلِ مع الأحبّة. السّوادُ يلفُّ كلَّ شيءٍ، هنا، حُزنًا وحدادًا: غارتِ النُّجومُ، وهَوَى القمَرانِ "الشّمس والقمر"، وكانَ يومٌ "نهارٌ" كالليلِ أسودُ حالكٌ عابسٌ. قال في معرضِ رثائه لمالكٍ أحدِ سادةِ بني عبسٍ[1]:

أَلاَ يا غُرَابَ البَيْنِ في الطَّيَرانِ، أَعِرْنِي جَنَاحًا، قَدْ عَدِمْتُ بَنَانِي
تُرَى هَلْ عَلِمْتَ اليومَ مقْتَلَ مالِكٍ ومَصْرَعَهُ في ذِلَّةٍ وَهَوَانِ؟
فَإِنْ كَانَ حقًّا فَالنُّجُومُ لِفَقْدِهِ تُغِيبُ، ويَهْوِي بَعْدَهُ القَمَرَانِ
لَقَدْ كَانَ يومًا أَسْوَدَ اللَّوْنِ عابِسًا يَخَافُ بَلاَهُ طَارِقُ الحَدَثَانِ

الغرابُ في هذه الأبياتِ غرابُ بَينٍ؛ غيرَ أنّ البينَ فيها ليسَ بينَ الحبيبةِ "عبلة"، إنّما بينُ مَن كانَ يقرِّبُ أملَ الشّاعر منها، ويخفّفُ عنهُ حُرقتَه وأساهُ بما يُمارسُ تُجاهَهُ من استعبادٍ وإقصاء. وهو في هذه الحالةِ نظيرٌ لفراقِ عبلةَ نفسِها. ولعلّ أسى الذّاتِ الشّاعرة وعُمقَ إحساسِها بالفجيعةِ تأتّيا من طبيعةِ تلكَ الميتةِ التي حلّت بمالك المرثيّ، وهي ميتةُ ذلّةٍ وهَوان؛ أمرين يحاولُ الشّاعرُ أن يتخلّصَ من الإحساسِ بهما على مستوىً وجوديّ، ويمارسُ في حياتِه كلَّ ما يقرّبُه من ذلكَ حتّى برميِ نفسِه ومُهرِهِ في حومةِ الوَغى والنّارُ تقدحُ من شفارِ الأنصُل!

يكادُ الغُرابُ في الأبياتِ المتقدّمةِ يصبحُ أليفًا للنّفس، جابرًا لها مُساعفًا على تحمُّلِ آلامِ فقدِ من كانَ يهوّنُ عليها إحساسَها بالنّقص، يُعينُها على البكاءِ، ويُعيرُها جَناحًا إذ هِيضَ جَناحُه، وكُسِرَت شوكتُه "فقدتُ بَناني". صورةٌ إيجابيّةٌ هي إذن للغُراب، وتؤازرُها صورةٌ أخرى نادرةٌ لهُ في شعر عنترةَ وردت في سياقٍ ذاتيّ يصفُ فيه الشّاعرُ رحيلَ الأحبّة "عبلة" وقومِها. يسيطرُ الفراقُ والعذابُ النّاتجُ عنهُ على الشّاعر، ويجتاحُ اللونُ الأسودُ المشهدَ كلَّه: فالليلُ المظلمُ الذي زُمّت فيه ركابُهم، والنُّوقُ تسفُّ حبَّ الخِمْخِمِ "نباتٌ له حبٌّ أسودُ تأكلُه الإبلُ"، والإبلُ نفسُها في اثنتانِ وأربعونَ ناقةً سوداءَ كصدرِ الغُرابِ الأسحَم. غيرَ أنّ هذه الإيجابيّةَ الظّاهريّةَ التي أُضفِيَت على الغُرابِ بتشبيهِ الإبلِ به في سوادِ اللونِ كنايةً عن جَودَتِها وعِتقِها، قابلَتْهَا سلبيّةٌ عميقةٌ في الباطنِ من حيثُ إنّ الشّاعرَ جعلَ النُّوقَ التي ارتحلَ عليها القومُ، وساقُوا معها الحبيبةَ "عبلةَ" على إحداهَا، سُودًا كالغربانِ. قال[2]:

---

(1) ديوان عنترة، ص200.

(2) المصدر نفسه، ص154.

إنْ كُنتِ أزمَعْتِ الفِراقَ، فإنّما ... زُمَّتْ ركَابُكُمُ بِلَيلٍ مُظْلِمِ

ما راعَنِي إلاّ حَمُولَةُ أهْلِهَا ... وَسْطَ الدِّيَارِ تَسُفُّ حَبَّ الخِمْخِمِ

فِيهَا اثْنَتَانِ وأربَعُونَ حَلُوبَةً ... سُودًا كَخَافِيَةِ الغُرَابِ الأسْحَمِ

العلاقةُ بين عنترةَ والغُرابِ علاقةٌ فريدةٌ جدًّا، فهو يناجيهِ حينًا، ويؤمّلُ فيه أن يُعيرَه جناحَه حين يفقدُ عزيزًا عليهِ كانَ يُسنِدُه، بل يتمنّى لو كانَ صاحبًا لهُ قادرًا على أن يطيرَ معهُ باحثًا عن الأحباب الرّاحلينَ. وهو إذ يقسُو عليه الدّهرِ ويعَضّهُ بنابِه، ويفرّقُه عن أحبابِه، ويقبَعُ حُزنُه وألمُه في داخلِه لا يجدُ من يُلقِي عليهِ عبءَ هذا كلّه سوى الغُرابِ الأبقَعِ الذي يتساقَطُ ريشُه، والذي لهُ منقارٌ كالجَلَمانِ "المقصّ" يقطعُ ما بينَ الأحبّةِ من صِلاتٍ، كأنّما هُو مُولَعٌ بالتّفريق. يتطيّرُ عنترةُ للغُرابِ ويدعُو عليهِ بأنْ لا يتمكّن من بناء عشّه، وبأنْ لا يكونَ لهُ فراخٌ ليبقى وحيدًا مثلَ الشّاعرِ حينَ رحلَ أحبّتُه. وفي الصّورةِ هنا شيءٌ من الدّلالةِ الضّمنيّةِ على حلم الشّاعرِ بأن يبني "عشًّا" ويفرّخَ فيه؛ أي بأن يكون لهُ حياةٌ زوجيّةٌ مع من يحبّ في بيتٍ يضمُّهما، ويكون له من البنينَ والبناتِ "الفراخ" ما يجعلُه يحقّقُ وجودَه كسائرِ رجالِ قبيلتِه. قالَ في معرض ردِّه على فتيةٍ من بني شكَلٍ من بني الحريش أسمعوهُ شيئًا كرهَه[1]، بعد معركةٍ مع بني طيّءٍ إذ أغارت على عبسٍ فردّ عنترةُ جمعَهم[2]:

---

(1) روى أبو الفرج الأصفهانيّ ما لعلّه يفسّرُ المجملَ هُنا، قال يروي عن غير ابن الكلبيّ: إنّ "عبسًا أغارُوا على طيّءٍ، فأصابُوا نَعَمًا، فلمّا أرادُوا القسمةَ قالوا لعنترةَ: لا نقسِمُ لكَ نصيبًا مثلَ أنصبائِنا لأنّك عبدٌ. فلمّا طالَ الخطبُ بينهم كرّت عليهم طيّءٌ، فاعتزلَهم عنترةُ وقال: دُونكُم القومَ، فإنّكم عددُهم. واستنقذَت طيّءٌ الإبلَ. فقالَ أبوهُ: كُرَّ يا عنترةُ. فقالَ: أويُحسنُ العبدُ الكَرَّ؟ فقال له أبوه: العبدُ غيرُكَ! فاعترفَ به، فكرَّ واستنقذَ النَّعَمَ". كتاب الأغاني، 8 ص170.

(2) ديوان عنترة، ص94. قال الشّارح: "حين أغارت طيّءٌ على بني عبس، والنّاسُ خُلُوف، وعنترةُ في ناحيةٍ من إبلِه على فرسٍ له، فأُخبرَ، فكرَّ وحدَه فاستنقذَ الغنيمةَ من أيديهم، وأصابَ رهطًا ثلاثةً أو أربعةً. وكانت عبسٌ في بني عامرٍ حينئذٍ، فجلسَ يومًا مع شبابٍ منهم فأسمعوهُ شيئًا كرهَه، وكان في قبيلة من بني الحريش يقالُ لهم بنو شكَل، فقال..."، (ديوان عنترة، ص94). ويبدو لنا أنّها الواقعةُ التي ردّهُ أبوهُ بسببِ منها. روى أبو الفرجِ الأصفهانيّ عن ابن الكلبيّ: "شدّاد جدُّ عنترةَ غلبَ على نسبه، وهو عنترةُ بنُ عَمْرو بن شدّاد... وإنّما ادّعاهُ أبوهُ بعدَ الكِبَر... وكانَ سببُ ادّعاء أبي عنترةَ إيّاهُ أنّ بعضَ أحياء العربِ أغارُوا على بني عبسٍ فأصابُوا منهم واستاقُوا إبلاً، فتبعَهُم العبسيّونَ فلحقوهُم فقاتلُوهم عمّا معهم وعنترةُ يومئذٍ فيهم، فقالَ له أبوهُ: كُرَّ يا عنترة! فقالَ عنترةُ: العبدُ لا يُحسنُ الكَرَّ، إنّما يُحسنُ الحِلابَ والصَّرَّ. فقال: كُرَّ وأنتَ حُرّ... وقاتلَ يومئذٍ قتالاً حسنًا، فادّعاهُ أبوهُ بعدَ ذلكَ وألحقَهُ بنسَبِه!" كتاب الأغاني، 8 ص169.

ظعَـــنَ الـــذينَ فَـــراقَهُمْ أتوقَّـــعُ ... وجَـــرَى بِبَيـــنِهِمُ الغُـــرابُ الأبْقَـــعُ
حَـرِقُ الجَنَـاحِ كـأنَّ لَحْيَـيْ رأسِـهِ ... جَلَمَـــانُ بالأخْبَـــارِ هَـــشٌّ مُوْلَـــعُ
فزَجَرْتُـــــهُ ألاَّ يُفَـــــرِّخَ عُـــــشَّهُ ... أبَـــدًا، ويُـــصبِحَ واحِـــدًا يتفجَّـــعُ
إنَّ الـــذينَ نَعَبْـــتَ لِـــي بفِـــراقِهِمْ ... قـدْ أسْـهَرُوا لَيلِـي التِّمـامَ، فـأوْجَعُوا

إنّ صورةَ الغُرابِ في ما تقدَّم هي صُورةُ الفاعلِ، في حين تحضُرُ الذّاتُ الشّاعرةُ مُنفعلةً رازحةً تحتَ أثقالِ ما يُنذرُ به الغرابُ وصوتُه؛ نعيُه يحتِّمُ الفراقَ وتشعُّثَ السُّبُلِ وخرابَ الدّيار الآنسةِ بأهلِها لتحُولَ أطلالاً. وهي صورةٌ ممتدّةٌ حتّى في السّياقاتِ التي اقترنت فيها صورة الغرابِ بصورة الطّيرِ أعلاه آنفًا، فالغُرابُ يمتلكُ قوّةً غريبةً في هذا المجال، ومكمَنُ قوّتِه صوتُهُ، ولونُه. غيرَ أنّ القارئَ قد يلمَحُ شيئًا مختلفًا حينَ يردُ الغرابُ ضعيفًا ينتهزُ فرصةَ ضعفِ السِّباعِ القويّة؛ فإذا ما انهارَ أحدُها وتخاذلَ افترستهُ غربانُ الفَلا. صحيحٌ أنّ الغرابَ، هنا، فاعلٌ كذلك، غيرَ أنَّ فاعليَّتَهُ مشروطةٌ بغيابِ فاعليَّةِ غيرِه من السّباعِ القويَّة؛ أي إنّه في الأصلِ لا حولَ له ولا قوّة، لكنّه حينَ تفقدُ السّباعُ قوّتَها وتتخاذلُ ضعيفةً ينتهزُ الفرصةَ ليصبحَ فاعلاً. قال في معرض تعريضِه بالغرابِ وضعفِه، وكأنّه يريدُ الحديثَ عن نفسِهِ بالقول إنّه لولا فروسيَّتُهُ وقوّتُه وبأسُه في الحروبِ والقتال لكانَ سوادُ لونِه قد أودَى به، وجعلهُ عُرضةً للذّلّ والهوان، وإنّ بأسَهُ في القتالِ هو الذي جعلَ الدّهرَ يحلو قليلاً، وهو ما نلمحُه من قوله[1]:

ولقَـــدْ عَرَكْـــتُ الـــدَّهْرَ، حتّـــى إنَّـــهُ ... لَـــوْ لَـــمْ يَـــذُقْ مِنِّـــي المَـــرارةَ مـــا حَـــلاَ
وكَـــذَا سِـــبَاعُ البَـــرِّ لَـــوْلاَ شَـــرُّهَا ... دارَتْ بِهَـــا في الغَـــابِ غِرْبَـــانُ الفَـــلاَ

يؤدّي الغرابُ هنا وظيفةً تبعيَّةً لاحقةً. ويغيبُ صوتُه، هنا، مستبقيًا طبيعتَهُ الرَّمْزيَّةَ الطُّفَيليَّةَ من حيثُ إنّه يقَعُ على الجِيَفِ التي لا حولَ لها ولا قوّة. وقد أجرى الشّاعرُ في هذين البيتين استبداليَّةً تعويضيّةً حينَ جعلَ نفسَه نظيرَ سِباعِ البرّ، فجعلَ غيرَهُ بالاستتباعِ نظيرَ غربانِ الفلا؛ أي إنّه حاولَ التّخلُّصَ من عقدةِ سوادِ لونِه حين جعلَ المقارنةَ بينَه وبينَ الآخرين من بيضِ اللونِ قائمةً على القوّةِ "السَّبُعيَّة" والضّعفِ "الغُرابيّ".

---

(1) ديوان عنترة، ص113.

الخاتمة:

كثُرَ اللونُ الأسودُ، والألفاظُ المتعلّقةُ به، في شعر عنترة كثرةً جليَّةً، وكانَ لذلكَ علاقةٌ مباشرةٌ بسوادِ لونِ الشّاعِر، ورزوحِه تحتَ وطأةِ إحساسِه المؤلِمِ بالنّقصِ في مجتمعٍ يُعاملُ السُّودَ بوصفِهم عبيدًا، وإن يكونوا أبناءَ رجالٍ أحرارٍ سادةٍ في قبائلِهم. وقد انعكسَ هذا على كثرةِ ورودِ صورةِ الغُرابِ في شِعر عنترة، مقترنًا بالطَّيرِ حينًا، ومنفردًا وحدَه في أحيانٍ أُخرى.

أمّا اقترانُ صورةِ الغرابِ بالطَّيرِ "الحمام" في شعرِه فقد غلبَ عليه أن يردَ في سياقِ تعبيرِ الذّاتِ الشّاعرةِ عن همِّها الخاصِّ، وقضيّتِها الرئيسيّة في حياتِها: عشقِه لابنة عمِّه عبلةَ، وحرمانِه منها بسببِ من لونِه وعُبوديّتِه، وفراقِ الحبيبةِ النّفسيّ بعدَ رفضِ أهلِها تزويجَها منهُ، ورحيلِها الواقعيّ في المكانِ بعدَ التحاقِها ببيتِ زوجِها. وكانَ الغرابُ هنا فاعلاً سلبيًّا في حياةِ الشّاعر، مُعاندًا له عدُوًّا كأنّما يلتصقُ بهِ لا يُفارقُه بشُؤمِه، وكأنّهُ معادلٌ موضوعيٌّ لسوادِ لونِهِ الذي سبّبَ له عناءً دائمًا لا ينقطع. وكانَ الطَّيرُ قُبّالةَ الغُرابِ مهوِّنًا على الشّاعرِ، مُعينًا له على ذرفِ الدّموعِ الحبيسةِ لحظةَ الفراق.

وأمّا انفرادُ صورةِ الغرابِ وحدَه، فقد برزت في سياقاتٍ غيريَّةٍ؛ فبضعُها وردَ في سياقِ الهجاءِ، والتّهديدِ والوعيدِ، وتّعريضٍ سُخريةً بديارِ القتلى الذين اقتصَّ منهمُ الشّاعرُ، مفاخرًا ببطشِه وقدراتِه القتاليَّةِ في الذّودِ عن الحبيبةِ وقومِها "أهلِه"، وأحيانًا في سياقِ رثاءِ سيّدٍ كانَ مَعينًا لأملِ الشّاعرِ في التغلُّبِ على عقدةِ سوادِ لونِه، وتجاوُزِ ظُلمِ القبيلةِ له بسببِ ذلكَ بما يقرِّبُه من تحقيقِ حلمِه بالزّواجِ من ابنةِ عمِّه "عبلة".

ومع أنّ صورةَ الغرابِ في شعرِ عنترةَ قد غلبت عليها السّلبيّةُ التّقليديَّةُ السّائدةُ في الثقافةِ العربيَّة، فلا يعدمُ القارئُ أن يقفَ على بعضِ الصُّورِ النّادرةِ للغُرابِ يمكنُ وصفُها بالإيجابيَّة؛ فهو أحيانًا يماثِلُه، ويُسقِطُ عليهِ صفاتِه وأحوالَه من شوقٍ وهُيامٍ، ويتمنّى أن يكونَ صاحبًا له يُشاركُه الطَّيَرانَ، ويبكي مثلَه على إلفٍ مُفارق. كما لا يعدمُ أن يجدَ صُورًا فريدةً في بابِها للغرابِ في شعرِ عنترة؛ كتلكَ التي يُناجيهِ فيها، أو يدعُو عليه، وتلكَ التي يصوِّرُ الغُرابَ فيها مُلاحقًا له طالبًا بثأرِه كأنّما اصطادَه يومًا، أو ذبحَ فراخَه.

وفي كلِّ حال، فإنّ صورةَ الغرابِ في شعرِ عنترةَ لا تنفصلُ عن سوادِ لونِه، وإحساسِه بالنّقصِ نتيجةَ ما سبَّبَهُ له ذلكَ اللون في حياتِه من شقاءٍ مُبْرَم، ولا عن مُحاولاتِه للتّعويضِ عن ذلكَ كلِّه!

المصادر والمراجع

1. الأصفهانيّ، أبو الفرج علي بن الحسين: كتاب الأغاني، تحقيق إحسان عبّاس وزميليه، دار صادر، بيروت، 2002.
2. الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر: كتاب الحيوان، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1424هـ.
3. الحلبي، محاسن بن إسماعيل: شرح شعر الشنفرى الأزديّ، تحقيق خالد الجبر، دار الينابيع، عمّان، 2006).
4. حمدان، نذير: الضوء واللون في القرآن الكريم، الإعجاز الضوئي-اللوني، دار ابن كثير، دمشق، ط1، 2002.
5. الدّميريّ، أبو البقاء محمد بن موسى: حياة الحيوان الكبرى، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1424هـ.
6. الزواهرة، ظاهر: اللون ودلالاته في الشعر، الشعر الأردني نموذجا، دار الحامد، عمان، ط1، 2008.
7. الشتيوي، صالح: رؤى فنية، قراءات في الأدب العباسي، جماليات اللون في شعر بشار بن برد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005.
8. ابن شدّاد، عنترة العبسيّ: ديوان عنترة بشرح الخطيب التبريزي، قدّم له ووضع هوامشه وفهارسه مجيد طراد، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1992.
9. شنوان، يونس: اللون في الشعر ابن زيدون، منشورات جامعة اليرموك، عمادة البحث العلمي والدراسات العليا، إربد- الأردن.
10. صالح، قاسم حسين: سايكولوجية إدراك اللون والشكل، دار الرشيد للنشر، 1982، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، سلسلة دراسات (305).
11. طالوا، محي الدين: اللون علما وعملا، دار دمشق للنشر والتوزيع، سوريا، ط3، 2000.
12. عبد المطلب، محمد: شاعرية الألوان عند امرئ القيس، فصول (مجلة النقد الأدبي)، المجلد الخامس، العدد الثاني، يناير، فبراير-مارس، 1985.

13. عمر، أحمد مختار: اللغة والفن، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1982.
14. ابن غانم المقدسيّ، عزّ الدين بن عبد السّلام: كشف الأسرار عن حكم الطّيور والأزهار، تحقيق إليودورس غرسين، دار الطباعة السلطانية، باريس، 1831.
15. ابن قتيبة الدينوري، أبو محمد عبد الله بن مسلم: الشعر والشعراء، دار الثقافة، بيروت، د.ت.
16. القرطبيّ، أبو عبدالله محمد بن أحمد: تفسير القرطبي المسمى "الجامع لأحكام القرآن"، تحقيق أحمد البردوني وإبراهيم أطفيش، دار الكتب المصرية، القاهرة، ط2، 1964.
17. مجهول: ملحمة جلجامش، ترجمة طه باقر "أوديسة العراق الخالدة"، وزارة الإرشاد، العراق، د.ت.
18. مرزبان، اسبهبد بن شروين: مرزبان نامه، ترجمة أحمد بن محمد بن عربشاه، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 1997.
19. ابن منظور، محمد بن مكرم: لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1، د.ت، مادة (غرب).

القراءة التفكيكية مدخل تعريفي وتطبيق على قصيدة جاهلية

إحسان بن صادق اللواتي
جامعة السلطان قابوس – مسقط

مدخل:

تهتم التفكيكية (Deconstruction) بقراءة النصوص اهتماماً كبيراً، فهي تتسم بأنها "نشاط قراءة يبقى مرتبطاً بقوة بالنصوص واستجوابها، ولا يمكن أن يوجد مستقلاً كنظام مفاهيم فاعلة قائم بذاته"[1]. ولم يكن من الغريب أن تستأثر النصوص الفلسفية بالمقام الأول من بين النصوص التي تهتم التفكيكية بها؛ وذلك لأنها نشأت أساساً في أحضان الفلسفة، فـ"التفكيكية التي يتصورها جاك دريدا كهدم منهجي للميتافيزيا الأوروبية يمكن تحديدها، في طور أول، كمحاولة لتفكيك الفكر النقدي للتراث الفلسفي المأسس، ولطرح سيطرة المفهوم، والمفهمة للنقاش"[2]. وقد تركت هذه النشأة الفلسفية أثرها في مقاربة التفكيكية لمختلف أنواع النصوص؛ ولذا ذكر بعض الدارسين أنّ "التفكيك، بالمعنى الدقيق، مقاربة فلسفية للنصوص أكثر مما هي أدبية"[3].

لقد حاول دريدا "نقض الفكر الغربي منذ أيام أفلاطون وأرسطو حتى هيدجر وليفي شتراوس وكذلك سوسير، واتهم ذلك الفكر الفلسفي بما سماه التمركز المنطقي، وهو الارتكاز على المدلول، وتغليبه في البحث الفلسفي واللغوي، حتى عندما يحاول أولئك المفكرون عزل المدلول فإنهم يستعينون على ذلك بمدلول بديل. ولكي يثبت دريدا مقولته، أخذ في تشريح كتابات

---

(1) كريستوفر نورس: التفكيكية، النظرية والتطبيق، ترجمة رعد جواد، دار الحوار، اللاذقية 1992م، ص 38.

(2) بيرف. زيما: التفكيكية، دراسة نقدية، ترجمة أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت 1996م، ص 9.

(3) ديفيد بشبندر: نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر، ترجمة عبد المقصود عبد الكريم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1996م، ص75.

الفلاسفة وذلك كي ينقض التمركز المنطقي من داخل حصونه، فصار الكاتب ينقض نفسه بنفسه من خلال كتاباته"[1].

إن هذا التمركز حول المنطق أو العقل، أو ميتافيزيقا الحضور (Logo Centrism) يعني "القول بوجود سلطة أو مركز خارجي يعطي الكلمات والكتابات والأفكار والأنساق معناها، ويؤسس مصداقيتها (...) لكن ذلك كان في فترة سيادة التفكير العلمي وسلطة المنهج التجريبي، بينما تنشأ التفكيكية داخل الشك الجديد الذي خيم على العالم: الشك في المعرفة اليقينية، الشك في قدرات العلم، الشك في قدرات العقل، والشك النهائي في وجود مركز، أي مركز، مرجعي خارجي يعطي الأشياء شرعيتها، ويمكّن اللغة من الدلالة"[2].

لقد كان لعداء التفكيكية للتمركز المنطقي أثره في التنظير النقدي التفكيكي من جهة، وفي طبيعة نظرة التفكيكيين إلى النصوص وآليات تعاملهم معها من جهة أخرى. فأما من الجهة الأولى فقد نفى جاك دريدا صفة "المنهجية" عن التفكيك، ولم يكتف بهذا، بل نفى عنه أيضاً اعتماده على أدوات أو آليات ثابتة، قائلاً: "ليس التفكيك منهجاً، ولا يمكن تحويله إلى منهج (...) ليس يكفي القول: إن التفكيك لا يمكن أن يختزل إلى أدواتية منهجية أو إلى مجموعة من القواعد والإجراءات القابلة للنقل. ليس يكفي القول: إن كل حدث تفكيكي يظل فريداً، أو بأية حال متموقعاً، بأقرب ما يمكن، من شيء أو لغة خاصة أو توقيع. يجب أن نحدد أيضاً أن التفكيك ليس حتى فعلاً أو عملية"[3].

وإلى ذلك، فقد لوحظ أن الكتابات النقدية التفكيكية، تفتقر إلى سمة الوضوح، حيث تنطلق دوماً من منطلق يَفترض أنه "ما دام النقد الأدبي هو في داخل الأدب، فإن عليه أن يكون كالأدب، غير قابل للقراءة"[4]. فإذا ضممنا إلى هذا، الملحوظةَ التي تقول: إن نظريات التفكيك يُنظر إليها دائماً على أنها تتجنب تقديم أية تعريفات واضحة حتى للتفكيكية ذاتها"[5]، اتضحت أمامنا

---

(1) عبدالله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي الثقافي، جدة 1985م، ص52.

(2) عبدالعزيز حمودة: المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة (232)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت 1998م، ص378-380.

(3) جاك دريدا: الكتابة والاختلاف، ترجمة كاظم جهاد، دار توبقال، الدار البيضاء 1988م، ص 61.

(4) رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، دار الفكر، القاهرة 1990م، ص163.

(5) مارجريت روز: ما بعد الحداثة (تحليل نقدي)، ترجمة أحمد الشامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1994م، ص53.

الصعوبة الكبيرة التي على دارس التفكيكية أن يكون مستعداً لتحملها. لكن القضية، مع ذلك، ليست رغبة التفكيكيين في إرهاق قارئهم، أو محاولة التعالي عليه، وإنما هي رغبتهم في أن تكون التفكيكية "تحمل معها دليل عموميتها، والبرهان على أنها ليست وليدة أية بنية إدراكية معينة"[1]. فهم لم يهدموا التمركز حول اللوغوس في الفكر الفلفسي الغربي ليقيموا بدلاً منه تمركزاً حول لوغوس جديد، وهو ما عبر عنه دريدا بمحاولة المؤسسات الأكاديمية احتواء التفكيك وتدجينه[2]. إنهم يريدون إلغاء مثل هذه التمركزات أياً كان نوعها، حتى لو كان الداعي إليها هو تعريف التفكيك نفسه ومحاولة توضيحه.

وأما من الجهة الأخرى، جهة أثر عداء التمركز المنطقي في النظرة إلى النصوص وكيفية التعامل معها، فالتفكيكية تنظر إلى الخطاب "بوصفه نظاماً غير منجز إلا في مستواه الملفوظ، أي في التمظهر الخطي الذي قوامه الدوال. إن ما يؤكده التفكيك، ويستحيل عنده إلى هدف، هو أن الخطاب ينتج باستمرار، ولا يتوقف بموت كاتبه"[3]. وهكذا تكون "الكتابة إزاحة لا تنتهي للمعنى حيث تتحكم اثنتاهما باللغة وتضعانها أبداً بعيداً عن وصول المعرفة المستقرة والموثقة ذاتياً إليها"[4]. ومن هنا تأتي أهمية الثنائية "الاختلاف / التأجيل أو الإرجاء"، وهي الثنائية التي كان دريدا قد أشار إليها بكلمة واحدة هي: Ia .differance وفي هذه الثنائية يلاحظ أن الاختلاف "يلعب دور تحقيق الدلالة أي أن الدلالة ممكنة في ضوء الشطر الأول من الثنائية، وهنا يأتي دور الشطر الثاني وهو التأجيل. وإذا كان الاختلاف عنصر تثبيت الدلالة فالتأجيل عنصر تفكيكها. إن التأجيل يعني عملية مستمرة من تأجيل الدلالة"[5].

لقد كان يمكن ربط هذا الطرح التفكيكي بالطرح الذي سبقت إليه اتجاهات نقدية أخرى، كالنقد الجديد مثلاً، وهو الطرح القائل بإمكان تعدد المعنى ومشروعية القراءات المتعددة للنص الواحد، لولا أن التفكيكيين سارعوا فبينوا منحاهم الخاص في طرحهم، فهم يذهبون إلى "أن النص

---

(1) وليم راي: المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، ترجمة يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون، بغداد 1987م،ص162.

(2) جاك دريدا: الكتابة والاختلاف، ص61.

(3) عبدالله إبراهيم وآخران: معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء 1990م، ص115.

(4) كريستوفر نورس: التفكيكية، ص 35.

(5) عبدالعزيز حمودة: المرايا المحدبة، ص 377 – 378.

الأدبي يحارب كل حالة تشاكلية خاضعة لعملية الانبناء structuralization، وينزع إلى التنافر والتقوض"[1]. ومن هنا يأتي تركيزهم على ما يسمونه فلسفة الغياب، "وذلك يعني أن في الذات جانباً خفياً وسرياً لا يحضر في الوعي ولا يمكن للفكر أن يتمثله ويعكسه فيبقى دائماً غائباً. ففلسفة جاك دريدا تتصدى لتطابق الفكر مع مقولاته ولمنزعه الى الوحدة في شكل ارتدادي"[2].

إن تأثير هذا الجانب الخفي والسري من ذات المؤلف في نصه، هو المسؤول الأول عن عدم قدرة هذا النص على الوصول إلى الانسجام والانبناء في مختلف مستوياته البنائية، أي أنه هو المسؤول عن الفجوات والتناقضات التي تنتشر في أرجاء النص. وهنا تظهر أهمية القارىء، وهي أهمية أولتها التفكيكية اهتماماً كبيراً، فرأت – كما قال هارولد بلوم – أن "القراءة الجيدة هي التي تخلق النص بمعنى أن النص لا وجود له إلا من خلال القارىء (الناقد)"[3].

ولكن القارىء لا يأتي إلى النص ليحاول التوفيق بين متناقضاته الظاهرة وليبين، من ثم، الوحدة العضوية التي تنتظم أجزاءه، كما كان ديدن القراءة في مدرسة النقد الجديد، فالأمر هنا على العكس تماماً، إذ أن "القراءة النقدية لا ينبغي أن تهدف إلى إنتاج معنى متسق، بل يجب أن تكشف عن التناقضات والالتباسات، وذلك لكي يغدو الخطاب الأدبي قابلاً للتفسير بجعله أقل إذعاناً للقراءة"[4]. وهذا الإبراز للتناقضات هو الذي يظهر عدم التجانس البنائي للنص، وهو الذي يقود إلى تفكيك هذا النص، وفي هذا المجال يقول دريدا: "أنا لا أتعامل والنص، أي نص، كمجموع متجانس. ليس هناك من نص متجانس. هناك في كل نص، حتى في النصوص الميتافيزيقية الأكثر تقليدية، قوى عمل هي في الوقت نفسه قوى تفكيك للنص. هناك دائماً إمكانية لأن تجد في النص المدروس نفسه ما يساعد على استنطاقه وجعله يتفكك بنفسه"[5].

وقد لخص هيليس ميللر وظيفة الناقد التفكيكي في تعامله مع النص، في الخطوات الآتية:

---

(1) بسام قطوس: إستراتيجيات القراءة، التأصيل والإجراء النقدي، مؤسسة حمادة ودار الكندي، إربد 1998م، ص25. وما كان ينبغي للمؤلف هنا أن يقيد "النص" بكونه "أدبياً"؛ فكلام التفكيكيين يعم كل أنواع النصوص.

(2) عبدالعزيز بن عرفة: "جاك دريدا، التفكيك والاختلاف المرجأ"، الفكر العربي المعاصر، العدد المزدوج 48-49، شباط 1988 م، ص 72.

(3) علي الشرع: "التفكيكية والنقاد الحداثيون العرب"، دراسات، الجامعة الأردنية، عمّان، م16، ع3، 1989 م، ص205.

(4) رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ص163.

(5) جاك دريدا: الكتابة والاختلاف، ص 49.

1- إن التفكيك كمنهج للتفسير يعمل عن طريق الدخول بحذر في متاهة كل نص. فالناقد يتحسس طريقه من شكل إلى شكل، من مفهوم إلى مفهوم، من موتيفة أسطورية إلى موتيفة أسطورية، في تكرار لا يمكن اعتباره معارضة Parody بأي حال من الأحوال. وبرغم ذلك فإنه يستخدم القوة التخريبية الموجودة في أكثر عمليات الازدواج doubling دقة وتحديداً.

2- إن الناقد التفكيكي يحاول، عن طريق عملية اقتفاء الأثر تلك، العثور على العنصر داخل النسق الذي يدرسه الذي لا يخضع للمنطق، على الخيط داخل النص المعني الذي سيكشف عن النسيج كله، أو الحجر القلق (غير الثابت) Loose الذي سيؤدي إلى انهيار المبنى بأكمله.

3- بل إن التفكيك يلغي الأساس الذي يقف عليه المبنى عن طريق إظهار أن النص قد قام بالفعل بإلغاء ذلك الأساس، بطريقة مدركة أو غير مدركة. إن التفكيك ليس فكاً لبناء نص ما، بل إثبات أن النص قد قام بالفعل بفك نفسه بنفسه[1].

* * * * * *

وتحاول الدراسة الحالية أن تفيد من المنطلقات النظرية المذكورة، أو من معظمها، في قراءة نص من نصوص الشعر الجاهلي، وهو قصيدة الأسود بن يعفر الآتية[2]

قد أصْبَحَ الحَبْلُ مِنْ أسماءَ مَصْرُومَا ... بَعْدَ ائْتِلافٍ وحُبٍّ كانَ مَكْتُومَا

واسْتَبْدَلَتْ خُلَّةً مِنّي وقد عَلِمَتْ ... أن لَن أبيتَ بوادِي الخَسْفِ مَذْمُوما

عَسَّفَ صليبٌ إذا ما جُلْبَةٌ أزمَتْ ... مِنْ خَيْرِ قَومِكَ موجوداً ومعدُومَا

لَمّا رَأتْ أنّ شَيْبَ المَرْءِ شامِلُهُ ... بَعْدَ الشَّباب، وكان الشَّيْبُ مَسْؤومَا

صَدّتْ وقالت: أرى شَيْباً تفَرّعَهُ ... إنّ الشَّبابَ الّذِي يَعْلو الجَرَائِيمَا

كأنّ رِيقَتَها بَعْدَ الكَرَى اغْتَبَقَتْ ... صِرْفاً ثُخَيّرَها الحانُونَ خُرْطُومَا

---

(1) عبدالعزيز حمودة: المرايا المحدبة، ص387-388.

(2) المفضل الضبي: المفضليات، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، ط10، دار المعارف، القاهرة 1994م، ص418 – 419.

سُلافَةَ الدَّنّ مَرْفوعاً نَصائِبُهُ ... مُقَلَّدَ الفَغْوِ والرَّيْحَانِ مَلْثُومَا

وقد ثَوَى نِصْفَ حَوْلٍ أشْهُراً جُدُداً ... بِبابِ أفَّانَ يَبْتارُ السَّلالِيمَا

حتَّى تَناوَلَها صَهْباءَ صافِيةً ... يَرْشُو التُّجَّارَ عليها والتَّراجِيمَا

وسَمحَةِ المَشْيِ شِمْلالٍ قَطَعْتُ بها ... أرْضاً يَحارُ بِها الهادُونَ دَيْمُومَا

مَهامِهاً وخُروقاً لا أنِيسَ بِها ... إلا الضَّوابِحَ والأصْداءَ والبُوما

النص بنظرة إجمالية:

تتألف بنية النص المدروس ههنا من ثلاث شرائح رئيسة هي:

1- الأبيات: 1-5، وفيها يتحدث الشاعر عن علاقته بـ "أسماء"، المرأة التي انقطع حبل مودتها، واستبدلت بالشاعر حبيباً آخر لها، متذرعة بالشيب الذي كان قد غزا الشاعر.

2- الأبيات: 6-9، وفيها يصف الشاعر خمرة صافية، وصفاً مسهباً يجمع فيه كثيراً من صفات التميز لهذه الخمرة.

3- البيتان: 10-11، وفيهما يتحدث الشاعر عن ناقته التي قطع عليها مفاوز يحارُ بها الهادون، ولا يكاد المرء يظفر فيها بأنيس.

لكن اشتمال النص على هذه الشرائح الثلاث، لا يعني أنه جاء مبعثر الأوصال مشتتها، فعلى العكس من هذا تماماً، يمكن للقارىء أن يلحظ، بغير كثير عناء، الوشيجة الرئيسة التي تتكفل بربط عرى النص في وحدة متكاملة، تتعاضد مكوناتها في تشكيل تجربة الشاعر وإبراز أبعادها الشعورية، وتجلياتها الجمالية. وأعني بهذه الوشيجة الرئيسة: المرأة، أسماء. وهذا ما تأتي تفصيلاته في الحديث الآتي.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن هذه القراءة، في مرحلتها الأولى، لن تسعى إلى تتبع ما يمكن أن يلاحظ في النص من فجوات أو تناقضات يمكن لعملية التفكيك أن تبدأ بها، فهذا الشأن متروك إلى المرحلة اللاحقة من القراءة. ما تهدف اليه المرحلة الأولى، إذاً، هو التعرف إلى النص للوقوف على طبيعة تركيبه، ومحاولة استكناه بعض آفاقه.

الشريحة الأولى:

قد أصْبَحَ الحَبْلُ مِنْ أسماءَ مَصْرُومَا ... بَعْدَ ائْتِلافٍ وحُبٍّ كانَ مَكْتُومَا

واسْتَبْدَلَتْ خُلَّةً مِنّي وقد عَلِمَتْ ... أن لَن أبيتَ بوادِي الخَسْفِ مَذْمُوما

عَنَّ صليبٌ إذا ما جُلْبَةٌ أزمَتْ ... مِنْ خَيْرِ قَومِكَ موجوداً ومعدُومَا

لَمّا رَأتْ أنّ شَيْبَ المَرْءِ شامِلُهُ ... بَعْدَ الشّباب، وكان الشّيْبُ مَسْؤومَا

صَدّتْ وقالت: أرى شَيْباً تفَرّعَهُ ... إنّ الشّبابَ الّذِي يَعْلو الجَرَاثِيمَا

يلتقي القارىء في بداية النص بالحرف "قد" الذي يفيد – عندما يكون متبوعاً بفعل ماض، كما هنا – التحقيق والتأكيد. وهذا يجعل القارىء يتوقع أن يأتي الشاعر هنا بكلام لا يتوقعه المخاطب ولا يتقبله بسهولة. لكن المخاطب هنا ليس سوى الشاعر نفسه، فالحوار، كما يسميه بعض الدارسين، "حوار مغلق"، وفي هذه الحالة "كأن الشخصية الشعرية هنا هي الباثة والمستقبلة والمروجة للرسالة المطروحة في الإبان ذاته، فكأنها شخصية متعددة الوظائف الفنية"[1]. معنى ذلك أن الشاعر يريد هنا أن يرسخ في وعيه حقيقة لا تريد نفسه أن تتقبلها بسهولة، أن يجعل ذاته تواجه نتيجة ليس عن مواجهتها محيص. وما هذه النتيجة – التي لا نعرف لها سبباً حتى الآن – سوى انقطاع حبل الود من أسماء، بعد زمن ألفة وحب كان قد أبقي مكتوماً، خوفاً من ألسنة الوشاة أو عذل العاذلين أو العاذلات ربما. وانقطاع حبل المودة هو أعظم ما يهم الشاعر ويزلزل كيانه؛ ولذا لم يهتم في البدء بغير حقيقة الانقطاع هذه، فلم يهتم بذكر الطرف المتسبب في هذا الانقطاع، أهو أحد المحبين أم طرف ثالث سواهما؟ هذا في البيت الأول. لكن الأمر تغير في البيت الثاني، بعد أن بث الشاعر ما بثه من أسى وحرقة وألم لما قد جرى، وصار بوسعه أن يلتفت إلى ما يحيط بتلك الحقيقة الكبرى من حقائق مصاحبة، فألقى المسؤولية على أسماء التي تخلت عنه، ورضيت لنفسها أن تستبدل به صديقاً ومحباً غيره، وهي التي تعلم أنه لا يرضى مطلقاً بالبقاء رهين الذل واللوم. ولنلاحظ هنا أن الشاعر يستعمل الفعل "أبيت" دون غيره من الأفعال، وهذا الفعل – في دلالته المعجمية – يحمل معنى

(1) عبد الملك مرتاض: أ-ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي" لمحمد العيد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1992م، ص105.

الدخول في الليل، فالليل هو الوقت الذي يتأكد فيه رفض الشاعر البقاء ذليلاً مذموماً، لكن لماذا الليل بخصوصه؟

إن هذا التساؤل يعيدنا مرة أخرى إلى البيت الأول، لنلاحظ فيه الفعل المقابل لـ "أبيت" وهو الفعل "أصبح" في قوله: "قد أصبح الحبل من أسماء مصروماً". انقطاع حبل مودة أسماء، إذاً، كان في الصباح، وهذا كفيل بإعطاء الصباح دلالة سلبية قائمة في منظور الشاعر. أما ما قبل الصباح، أي في الليل، فكان حبل أسماء ما زال موصولاً. وهذا يعني أن الليل يحمل في وجدان الشاعر، وفي أعماق لا شعوره ربما، دلالة ملأى بكل المعاني الإيجابية الرائعة. لم يعد من المستغرب، إذاً، أن يتأكد رفض الشاعر للذل في الليل، مادام هذا الوقت بالذات يذكّر الشاعر بكل ظلال علاقته بأسماء قبل تصرمها.

لكن أتحسب أسماء أنها بفعلتها هذه ستوهن من جَلَد الشاعر وستخلخل توازنه؟ أوَ لا تعلم أنه رجل يُقرن اسمه دوماً بالعفاف، وأن من كان هذا شأنه فليس بضائره انقطاعها عنه شيئاً؟ ثم إنه رجل جلد صبور لا يخيفه القحط، أياً كان نوع هذا القحط، خارجياً أم داخلياً. وهو من خير قومه، أحيائهم وأمواتهم. والشاعر هنا يغير أسلوب حديثه، ملتفتاً من ضمير المتكلم الذي استعمله في البيت الثاني، إلى ضمير المخاطب في البيت الثالث، مع أنه لا يعني سوى نفسه إن صدقت الرواية بفتح كاف الخطاب. فقد جرّد من نفسه مخاطباً يخاطبه، ليكون هذا أبلغ تأثيراً في تذكير الذات وتثبيتها على الموقف الصواب، وهو موقفه في البيت الثالث.

فإذا كان الشاعر كما وصف نفسه، كريم النفس وصبورها وعفيفها، فما الذي دعا أسماء إلى التنكر له وقطع صلتها به؟ هنا يلجأ الشاعر إلى السبب الذي كثيراً ما كان يلجأ اليه شعراؤنا الأقدمون في مثل هذا الموقف، وهو التذرع بالشيب. والشاعر يعي تماماً مدى عمومية السبب الذي يطرحه؛ ولذا يعبر عن نفسه بـ "المرء"، ويسوق في البيتين الرابع والخامس جملاً تشي بكون صياغتها سابقة على الموقف الشعري الذي أتي بها لبيانه، بمعنى أنها تركيبات جاهزة تجري مجرى الأمثال، كقوله: "وكان الشيب مسؤوماً"، وكقوله أيضاً: "إن الشباب الذي يعلو الجراثيما". ومثل هذه الجمل قد تكون ذات أثر في جعل القارىء / المتلقي يربط تجربة الشاعر بعشرات التجارب المماثلة التي قد يكون صادفها من حوله أو أخبر بها، الأمر الذي سيجعله، من ثم، لا يستغرب ما جرى للشاعر ولا يستبعده. ومن جهة أخرى يحقق ربط الشاعر تجربته الخائبة بتجارب الآخرين الذين خابوا قبله أثراً نفسياً محموداً له، إذ يذكّر نفسه، بنحو غير مباشر، بأنه ليس أول من لقي مثل هذا المصير في

تجارب الحب؛ ولذا ينبغي له ألا يدع نفسه تذهب حسرات على أسماء، هذه التي تركته رهين الأسى والحزن.

الشريحة الثانية:

كأنّ ريقَتَها بَعْدَ الكَرَى اغْتَبَقَتْ ... صِرْفاً تُخَيِّرَها الحانُونَ خُرْطُومَا

سُلافَةَ الدّنّ مَرْفوعاً نَصائِبُهُ ... مُقَلَّدَ الفَغْوِ والرّيْحَانِ مَلْثُومَا

وقد ثَوَى نِصْفَ حَوْلٍ أشْهُراً جُدُداً ... بِبابِ أفّانَ يَبْتارُ السَلاليمَا

حتّى تَناوَلَها صَهْباءَ صافِيَةً ... يَرْشُو التّجّارَ عليها والتّراجِيمَا

تبقى ذكرى أسماء تطارد الشاعر وتحاصره، فهو ذا يتذكر هنا طعم ريقها ويشبهه بخمرة يخلع عليها مجموعة من صفات الجودة والمثالية، وهكذا تربط أسماء بوضوح، بين هذه الشريحة الثانية والشريحة التي سبقتها. ولنلاحظ هنا أن الشاعر يتحدث عن ريقة أسماء "بعد الكرى" ويصفها بأنها "اغتبقت" أي صارت غبوقاً وهو ما يشرب وقت العشي، وهذا يرسخ ويؤكد الدلالة الإيجابية لليل في نفس الشاعر.

وتتعاضد مع دلالة الليل هنا دلالات أخر، تزيد من قوة تواشج أسماء مع الخمرة التي يتحدث عنها الشاعر. فالخمرة الممدوحة تتصف بأنها "صرف" و"صافية" أي محافظة على براءتها وكينونتها الأولى، رافضة أن يمازجها شيء من خارجها، وهذه هي أسماء في عهدها السابق، قبل أن يمازج قلبها حب ذلك الإنسان الآخر الذي اتخذته بديلاً عن الشاعر. إنها "السلاف" – والسلاف من كل شيء: خالصه – الذي يبقى شامخاً مرفوعةً نصائب دنه، مزهواً بصفائه وأصالته، وقد فاحت منه روائح "الفغو والريحان" العطرة.

ثم إن هذه الخمرة "خرطوم"، والخرطوم هو أول ما ينزل من الدن. وهي إن كانت قد ثوت نصف حول أشهراً فهذه الأشهر لا ينسى الشاعر أن يصفها بكونها "جدداً" وكأن مرورها لا يزيد الخمرة الموصوفة إلا شباباً وتجدداً. وهذا، بلا ريب، يعيد أذهاننا إلى إشكالية الشيب / الشباب، التي كانت ذريعة أسماء في تركها الشاعر. إنه هنا يعرض الصورة المضادة لصورته هو التي كان قد

عرضها في الشريحة الأولى من القصيدة، فلئن كان مرور الأيام والشهور قد جعل رأسه يشتعل شيباً، فإن مرورها هذا لم يزد أسماء / الخمرة إلا شباباً ونضارة، وهنا مكمن مأساة الشاعر وسر أحزانه.

وبعد أشهر التجدد والنضارة هذه، تقدم الخمرة، بكل صفائها المتمثل فيها، إلى متناولها الذي لن يهنأ بها إلا بعد أن يرشو تجارها والتراجيم – وهم الخدم أو التراجمة – إضافة إلى ما قدمه لهم من ثمن. وهذه الحاجة إلى الرشوة يمكن أن تفسر من طريقين: من طريق مدى تعلق هؤلاء التجار والتراجيم بهذه الخمرة، فينسيهم تعلقهم هذا هدفهم الأصلي المتمثل في البيع والتجارة، فلا يرضون ببيع هذه الخمرة بالذات إلا بعد أن يُرشَوْا بمال إضافي. والطريق الآخر لتفسير الحاجة إلى الرشوة هو مدى تكالب المشترين على هذه الخمرة وتنافسهم في الظفر بها، الأمر الذي يفسح المجال أمام التجار والتراجيم ليكشفوا عن جشعهم، فلا يبيعون إلا لمن يرشوهم. وأياً كان الأمر، فذكر الرشوة هنا يضفي على الخمر رونقاً وأهمية، ما كانت لتحصل عليهما، بهذه الدرجة، لولا هذا الذكر.

لكن الخمرة انتقلت، في نهاية المطاف، إلى مشتريها. وبذا يعود الشاعر، في نهاية هذه الشريحة من القصيدة، إلى مأساته من جديد، إلى وحدته وحزنه، فماذا سيفعل؟ هذا ما تكشفه لنا الشريحة الأخيرة من القصيدة.

الشريحة الأخيرة:

وسَمحَةِ المَشْيِ شِمْلالٍ قَطَعْتُ بها ... أرْضاً يَحارُ بها الهادُونَ دَيْمُومَا

مَهامهاً وخروقاً لا أنِيسَ بها ... إلا الضّوابحَ والأصْداءَ والبُوما

أول ما تبتدىء به هذه الشريحة الأخيرة من القصيدة هو هذه الواو، واو "رب"، التي قد تأتي، في غير هذا السياق، لكي "تجسد نغمة الفخر وحضور الذات السافر"[1]. وهي هنا، في هذا السياق، لا تتجرد من هذا المعنى أيضاً، لكنها لا تنحصر فيه. ففي وسع المرء أن يذهب، انطلاقاً من استفادة معنى التقليل من واو رب، إلى وجود رغبة مزدوجة لدى الشاعر، في كسر سورة فخر أسماء بنفسها من جهة، وفي وضع حد لأذاه الداخلي من جهة أخرى.

---

(1) موسى ربابعة: قراءة النص الشعري الجاهلي، مؤسسة حماده ودار الكندي، إربد 1998م، ص55.

فأما من الجهة الأولى، فالشاعر لا يريد لأسماء أن تسترسل في أوهامها الكاذبة التي تجعلها تتخيل أن الشاعر لن يتأتى له الحصول على بديل منها. فصفاتها، وإن كانت نادرة الوجود، ليست معدومة تماماً في غيرها. وأما من جهة الأخرى، فيبدو أن الشاعر بات لا يستطيع الاستمرار ومواصلة الحياة تحت وطأة الهم الذي أنقض ظهره؛ لذا صار معتقداً بضرورة العثور على بديل، ينسيه أسماء وذكرياتها.

واللافت للنظر هنا، أن الشاعر لم يلجأ إلى واحدة من بنات حواء لتنسيه ذكر أسماء، وهذا قد يكشف عن مدى فداحة جرم أسماء في نظر الشاعر، وكأن جريرتها هذه قد عمت، وارتبطت مسؤوليتها بكل بنات جنسها، وليس بها هي وحدها. لقد لجأ الشاعر إلى ناقته، ورأى فيها بديلاً من أسماء، وهكذا فـ"الناقة في هذه الحالة ليست وسيلة إلى غاية، بل هي مجمع كل شعور بالغائية الواضحة والغامضة"[1]. ولم لا تكون كذلك، وقد وجدت فيها أهم صفات أسماء؟ فلئن كانت أسماء مقترنةً، في وجدان الشاعر، بالصفاء والألفة، فهذه الناقة "سمحة المشي". وإذا كانت أسماء مزهوة بشبابها ونضارتها، فهذه الناقة ليست بأقل منها شباباً ونضارة، وإلا لما اتصفت بأنها "شملال" أي سريعة. فعلى ظهر هذه الناقة يقطع الشاعر أراضي جرداء موحشة تماثل، تماماً، نفسيته الكئيبة بعد جريمة أسماء. فهذه الأراضي القفراء الجافة توجب تحقق الضياع والتيه حتى لأدلة القوم وهداتهم، فكيف بمن سواهم؟ ثم إن المرء إذا أحس فيها بحاجة إلى أنيس، فلن يجد أمامه سوى "الضوابح" أي الثعالب "والأصداء" أي ذكور البوم، و"البوم". وهذه وإن كانت كائنات حية يؤدي ظهورها إلى تحقق شيء من الأنس، مهما قل، في وجدان الناظر إليها إلا أن اختيار الشاعر هذه الحيوانات بالذات قد لا يخلو من دلالة معاكسة. فقد كان بإمكان الشاعر أن يلجأ إلى ذكر حيوانات أخرى قد تكون أقرب دلالة على إدخال الأنس في قلب الإنسان، كالظباء أو النعام مثلاً، لكنه لم يفعل ذلك، بل اختار الثعالب التي لا تسر الناظرين، إن لم تسؤهم، واختار البوم وذكورها، وهذه فيها دلالة واضحة على الشؤم والفناء. وكل هذا يقود إلى أن الشاعر يرى أن هذه الأرض لا ينبغي للمرء أن يلتمس فيها أنيساً؛ لأنه إن فعل فلن يجد أمامه سوى هذه الحيوانات التي ذكرها. وهكذا تعمل هذه الناقة على نجاة الشاعر من أرض الضياع والتيه، وتحمله معها الى أرض النجاة، حيث لا أسماء ولا ضياع.

---

(1) مصطفى ناصف: قراءة ثانية لشعرنا القديم، دار الأندلس، بيروت، د.ت، ص115.

النص بقراءة تفكيكية:

ظهر النص، في القراءة المتقدمة، نصاً متماسكاً مترابطاً تحكمه تجربة الشاعر، ذات الأبعاد المتكاملة. لكن هذا ليس – بالمنظور التفكيكي – سوى ما تقضي به "علاقات الحضور" في النص، أما "علاقات الغياب" فلها شأن آخر. وهذا الشأن الآخر هو ما تهتم القراءة التفكيكية به، "فالقراءة تدفع باللغة إلى قول ما لم تتعود قوله، وهي من جراء ذلك تبلغ حالة من التفكك تفقد فيها نسقها وتماسكها"[1].

والخطوة المهمة في القراءة التفكيكية، كما تقدم في المدخل التعريفي المتقدم، هي العثور على الحجر القلق أو غير الثابت في بناء النص، وهو الذي سيتكفل بتفكيك النص بأكمله. هذا الحجر نحاول أن نلتمسه في البيت التاسع:

حتّى تناوَلها صَهباءَ صافِيةً يَرْشُو التّجارَ عليها والتّراجيمَا

فهنا مرجع الضمير الفاعل - أعني فاعل كل من "تناول" و"يرشو" – غير محدد، وكأن هذا المرجع "مؤجل" الدلالة. بوسعنا هنا أن نستبعد أن يكون هذا المرجع هو الشاعر نفسه؛ لأن الشاعر لم يحظَ بالخمرة / أسماء في نهاية المطاف، وكان هذا سر بؤسه كما عرفنا. يبقى، إذاً، احتمالان لهذا المرجع: أولهما أن يكون هو ذلك المنافس الذي اتخذته أسماء خليلاً لها، والآخر أن يكون المرجع عاماً مشيراً إلى أي متناول من المتناولين وأي راش محتمل. والمناسب للسياق إنما هو الاحتمال الأول، فلا مسوّغ يدعو إلى عد المرجع عاماً ما دمنا نعلم، منذ البيت الثاني من القصيدة، أن هناك شخصاً معيناً اختارته أسماء لنفسها.

فإذا كان هذا الشخص – ولنسمّه "المنافس" اختصاراً – هو دافع الرشوة، فمن قابلها؟ البيت التاسع الذي بين أيدينا الآن يخبرنا بأن قابل الرشوة ليس شخصاً واحداً، بل مجموعة من التجار والتراجيم. لكن، ألا يمكن للقارىء التفكيكي أن يفترض أن التعبير بـ "التجار والتراجيم" ليس سوى غطاء يستر مدلولاً "مختلفاً"؟ لم لا يكون المراد من "التجار والتراجيم" هو الشاعر نفسه؟

---

(1) عبد العزيز بن عرفه: "جاك دريدا.." ص74.

إن هذا الاحتمال لا يمكن عرضه بوصفه أمراً يقينياً لا يمكن النقاش فيه، لكن علينا أن نتذكر هنا أن "اليقين" هو أول شيء قامت التفكيكية، أساساً، لمحاربته، فالقراءة التفكيكية لا تبحث عن اليقين والمنطق، وإلا كانت ناقضة لأس من أهم أسسها. ومع هذا فإنه يمكن تزكية الاحتمال المعروض ههنا من جهة كون النص، من أوله الى آخره، لا يذكر لأسماء أي نوع من العلاقة والارتباط إلا بشخصين هما الشاعر والمنافس. فإذا كان المنافس قد جُعل في هذا البيت، أي البيت التاسع، دافعاً للرشوة، فهذا يزكي أن يكون قابل الرشوة هو الشاعر نفسه، لا سيما مع علمنا أن المنافس لم يأخذ أسماء إلا من الشاعر.

أما كون التعبير هنا مشيراً إلى جمع من الناس: "التجار والتراجيم" والشاعر ليس سوى فرد واحد، فهذه ليست مشكلة، إذ مألوف في أساليب البيان العربي أن يعبر عن الفرد باللفظ الدال على المجموع عندما يدعو إلى ذلك داع ما. والداعي في مقامنا هذا متمثل في رغبة الشاعر في جعل نفسه واحداً من مجموع، لا يتميز عن أي فرد من هذا المجموع في طبيعة العلاقة مع أسماء.

لا شك أن السؤال الذي يثور في الأذهان الآن هو: إلى أين يقودنا مثل هذا الكلام؟ وعلى الرغم من مشروعية هذا السؤال، بل ضرورته، فإن علينا أن نرجىء الإجابة عنه مؤقتاً، وننتقل عوضاً من ذلك إلى ملاحظة البيت الثامن من جديد، بنظرة جديدة. وحرصاً على أكبر قدر ممكن من الوضوح، نقرأ هذا البيت ضمن سياقه الخاص:

سُلافَةَ الدَّنِّ مَرْفوعاً نَصائِبُهُ ... مُقَلَّدَ الفَغْوِ والرَّيْحانِ مَلْثُومَا

وقد ثَوَى نِصْفَ حَوْلٍ أشْهُراً جُدُداً ... بِبابِ أفْنانَ يَبْتارُ السَّلالِيمَا

حتَّى تَناوَلَها صَهْباءَ صافِيَةً ... يَرْشُو التُّجَّارَ عليها والتَّراجِيمَا

وهنا نتساءل، أيضاً، عن مرجع الضمير الفاعل لكل من الفعلين "ثوى" و"يبتار" في البيت الثامن. فأما الفعل الأول "ثوى" فأمره هين، إذ يمكن أن نعيد الضمير فاعله إلى "الدن" المذكور في البيت السابق، أي السابع. وعلى هذا، يكون الدن – بالخمرة المحتواة فيه طبعاً – هو الذي "ثوى نصف حول". وأما الفعل الآخر، "يبتار" فالشأن فيه مختلف، إذ لا يمكننا – من حيث المعنى – أن نفترض أن الدن هو الذي "يبتار السلاليما"؛ ذلك أن الدن ثابت مرفوعاً على نصائبه، ولا مجال للقول إنه هو

الذي يمتحن سلماً بعد سلم للصعود إلى نفسه! كما لا مجال لجعل "باب أفان" هو مرجع الضمير الفاعل؛ لأن هذا ليس سوى اسم الموضع الذي ثوى فيه الدن.

فإذا لم يسعفنا البيت السابع في العثور على فاعل مناسب للفعل "يبتار"، فليس أمامنا، إذاً، سوى أن نلجأ إلى البيت التالي للثامن، أي إلى التاسع. وفيه يواجهنا الفعل "تناولها" الذي لم يُذكر فاعله أيضاً، ونرى أنفسنا مدعوين إلى عدّ فاعله المستنتج قبل قليل، وهو المنافس، فاعلاً لـ "يبتار" أيضاً. وعندما نقبل هذه الدعوة، نجد أننا أمام صورة جديدة كانت "غائبة" عن قراءتنا الأولى للنص، وهذه الصورة الجديدة هي صورة هذا الذي سميناه "المنافس". فهو – بناءً على ما ظهر لنا الآن – ليس شخصًا متعدياً، برز فجأة من حيث لا نشعر لينتزع أسماء من حبيبها الذي أحبها وأحبته، بل هو شخص محب بقي يرقب أسماء طوال فترة تجددها، وهو في أثناء ذلك يجرب الوسيلة بعد الوسيلة لأجل الوصول إليها والظفر بها، إلى أن تحقق له هذا أخيراً، بعد طول سعي وشدة عناء.

وفي مقابل هذه الصورة أصبحنا – بعد القراءة الثانية للبيت التاسع – نبصر أيضاً صورة جديدة للشاعر، فهو لم يعد ذلك الإنسان المحب المغدور به كما كنا نعرفه سابقاً، بل هو الآن إنسان "تاجر"، رضي بأن يتخلى عن أسماء مقابل حفنة من المال. ومن المعلوم أنه لا معنى لهذا التخلي إذا كانت أسماء قد سبقته في التخلي عنه، بل إن الرشوة نفسها لا يبقى لها محل أو معنى إذا كانت أسماء قد تخلت عن الشاعر فعلاً. "ومع هذا، وبينما قد ترى قراءة تنتمي للنقد الجديد هذه المعاني راسخة في بنية ساخرة تشجع على الالتباس، فإن القراءة التفكيكية تراها متضاعفة duplicitous، إنها مصممة لتقود القارىء في اتجاهين متنافرين، بالتبادل"[1].

وإذا كنا قد سرنا في القراءة الأولى للقصيدة، في الاتجاه الأول إلى نهايته، فإن علينا الآن أن نجرب السير في الاتجاه الآخر، أي أن علينا أن نعيد بناء القصيدة من جديد – بناءً مؤقتاً ريثما تنقضه قراءة تفكيكية لاحقة – في ضوء هذا التخلخل الذي أصيب به تحليلنا الأول لها. ويهمنا، في المقام الأول، أن نعيد النظر في طبيعة تطور العلاقات وكيفيتها بين الأطراف الرئيسة الثلاثة: الشاعر وأسماء والمنافس.

إن الذي يظهر الآن في المقام، هو أن علاقة الشاعر بأسماء قد شابها قدر غير قليل من الالتباس وعدم وضوح الرؤية. فالشاعر محب لأسماء، هذا مما لا شك فيه، لكن ماذا عنها هي؟

---

(1) ديفيد بشبندر: نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر، ص 92.

سبق أن قرأنا قول الشاعر في البيت الأول: "بعد ائتلاف وحب كان مكتوماً"، وكنا قد فسرنا الكتمان هنا بأنه كتمان عن الناس الآخرين، خوفاً من وشاياتهم أو عذلهم، لكن آن لنا أن نذهب إلى أبعد من ذلك، فندعي بأن أسماء كانت تكتم حبها حتى عن الشاعر نفسه[1]، الأمر الذي دعاه إلى تخيل عدم وجود هذا الحب من طرفها، من أساس، وأن علاقتها معه لم تكن تقوم إلا على "ائتلاف" ما كان يمكنها كتمانه.

وقد قوي هذا الهاجس في نفسه وتوثق عندما رأى أسماء لا تقضي له حاجاته، وهذا أمر لم يصرح به الشاعر، ولكنه يُتصيّد تصيداً من قوله في البيت الثاني: "واستبدلت خلة مني" فنحن نعلم أن الصديق ما سمي خليلاً إلا لكونه يقضي خلة صديقه، أي حاجته[2]، وهذا يعني أن قضاء الحاجات أمر متضمن في كلمة "خليل" أو "خلة". والملاحظ هنا أن الشاعر لم يستعمل كلمة "خلة" للطرفين معاً، أي للشاعر ومنافسه، فلم يقل مثلاً ما معناه: "واستبدلت خلة من خلتي"، بل اقتصر على استعمال هذه الكلمة في طرف المنافس وحده، وكأنه يلمّح إلى أن علاقة المنافس بأسماء هي العلاقة التي تضمنت قضاء حوائج، أما علاقته هو بها فلم تكن هكذا.

والإيهام الكبير الذي يرتكبه الشاعر هنا إزاء المتلقي، هو جعله يتوهم – منذ البيت الثاني – أن أسماء قد استبدلت المنافس بالشاعر، على الرغم من شدة حب الشاعر لها ووثاقة تعلقه بها، فلم يكن له أي ذنب في الذي حصل، بل الذنب كل الذنب ارتكبته هي، في وقت كان الشاعر أشد ما يكون تعلقاً بها. لكن "دلالات الغياب" تطلعنا على الوجه الآخر للقضية، فأسماء لم تكن هي التي قطعت الصلة مع الشاعر، ولم ترتبط بالمنافس، إلا بعد أن تيقنت من قطع الشاعر صلته بها، بعد أن لم يتبين له حبها، ولم يجدها تقضي له حاجاته التي كان يتوقع منها قضاءها. لقد قرر الشاعر قطع هذه العلاقة، حينما لم يرها تسير وفق رغبته، وأجبر نفسه، على الرغم من ممانعتها، على أن تنظر إلى أسماء نظرة فيها القدر الممكن من الحياد. وحينما قررت هي الرد عليه بقطع العلاقة من طرفها، انتصاراً لكرامتها ربما، متذرعة بشبيه، لم يبادر هو إلى مناقشتها وإبطال حجتها، على الرغم من إيمانه بأنه:

---

(1) يمكن تأييد هذا بالإشارة: "ملثوماً" الواردة في البيت السابع.

(2) انظر: ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، د.ت، مادة "خلل".

عَـفّ صـليبٌ إذا مـا جُلْـبَةٌ أزمـَـتْ مِنْ خـيْرِ قَومِـكَ موجـوداً ومعـدُومَا

فشبيه لا يمنعه من الاتصاف بخير صفات الرجولة والشهامة، فهو إذاً لا يستحق أن يكون سبباً يُهجر لأجله. لكنه لم يقل لأسماء كل هذا؛ لأنه لم يكن يريد منها أن تتراجع عن قرارها، فهو قرار غير ذي أثر في كل حال ما دام هو قد قطع العلاقة من طرفه أولاً. وقد حانت للشاعر الفرصة المواتية للتخلص تماماً من أسماء، بعد أن أدرك ما يضمره هذا الرجل المنافس من حب لها، فوافق على إخلاء الميدان له مقابل رشوة تلقاها منه. وبدهي أن هذا المنافس ما كان سيجرؤ على عرض الرشوة عليه لو لم يكن قد أدرك زهده في أسماء.

لكن، يبدو أن الشاعر قد ندم بعدئذ على تسرعه وطيشه، وأدرك أنه كان عليه أن يتأنى بعض الشيء ليختبر حقيقة مشاعر أسماء إزاءه، لكن ندمه هذا جاء متأخراً، فقد توثقت عرى الارتباط بينها وبين المنافس. وهنا فقط تحقق ما ذكره الشاعر في البيت الثاني: "واستبدلت خلة مني"، وليس قبل ذلك كما يوهم ترتيب الأبيات في القصيدة.

هذا الندم، إذاً، هو سر كل تلك الأوصاف الجميلة التي خلعها الشاعر على أسماء حين قرن ريقتها بالخمر، وراح يعدد لهذه الخمر صفات ومزايا رفيعة. وما كان لنا أن ننتظر مثل هذه الأوصاف لو كانت أسماء، حقيقة، قد خانت الشاعر وتنكرت لمشاعره ابتداءً. ثم إن هذا الندم هو الذي دفع بالشاعر إلى ناقته، فقد وجد فيها صفات تقرّب شبهها بأسماء. لم تكن الناقة، إذاً، تمثل للشاعر البديلَ من أسماء، كما كنا نفترض سابقاً، بل كانت تمثل صورة من أسماء، يقترب الشاعر منها فيخال نفسه مقترباً من محبوبته الحقيقية، هذه التي أضاعها وأضاع معها كل شيء.

المصادر والمراجع

1- إبراهيم، عبدالله وآخران: معرفة الآخر، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء 1990م.

2- بشبندر، ديفيد: نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر، ترجمة عبدالمقصود عبد الكريم،الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1996م.

3- حمودة، عبدالعزيز: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة (232)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت 1998م.

4- دريدا، جاك: الكتابة والاختلاف، ترجمة كاظم جهاد، دار توبقال، الدار البيضاء 1988م.

5- راي، وليم: المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، ترجمة يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون، بغداد 1987م.

6- ربابعة، موسى: قراءة النص الشعري الجاهلي، مؤسسة حمادة ودار الكندي، إربد 1998م.

7- روز، مارجريت: مابعد الحداثة (تحليل نقدي)، ترجمة أحمد الشامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1994م.

8- زيما، بييرف: التفكيكية، دراسة نقدية، ترجمة أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت 1996م.

9- سلدن، رامان: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، دار الفكر، القاهرة 1990م.

10- الشرع، علي: "التفكيكية والنقاد الحداثيون العرب"، دراسات، الجامعة الأردنية، عَمّان، م16، ع3، 1989م.

11- الضبّي، المفضل بن محمد بن يعلى: المفضليات، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، ط 10، دار المعارف، القاهرة 1994م.

12- ابن عرفة، عبد العزيز: "جاك دريدا، التفكيك والاختلاف المرجأ"، الفكر العربي المعاصر، العدد المزدوج 48-49، شباط 1988م.

13- الغذامي، عبدالله محمد: الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي الثقافي، جدة 1985م.

14- قطوس، بسام: إستراتيجيات القراءة، مؤسسة حمادة ودار الكندي، إربد 1998م.

15- مرتاض، عبدالملك: أي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي" لمحمد العيد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1992م.
16- ناصف، مصطفى: قراءة ثانية لشعرنا القديم، دار الأندلس، بيروت، د.ت.
17- نورس، كريستوفر: التفكيكية، النظرية والتطبيق، ترجمة رعد جواد، دار الحوار، اللاذقية 1992م.

سؤال المنهج: من التأسيس البنيوي إلى الخلق النيتشوي

سميرة زغبيب

جامعة قسنطينة - الجزائر

تأويلي الجديد يمكّن فلاسفة المستقبل من تسيّد العالم". نيتشه

يستبدّ بالصناعة الفكرية الغربية، اليوم، التصوّر الأيقوني المتحركة مداراته دوما في مجال الثنائية، التي تتّجه فاعلاتها وعاملاتها توجّها تقابليا على مقولة:"الشرق والغرب لا يلتقيان" تفعيلا لمبدأ التوازي مع الآخر، وتأكيدا لخطر وجوده. الآخر الذّي لن يكون إلاّ عدوّا لئيما ينشر قوّة الإنسان التي تحقّق كماله ومثاله (النّيتشوي) في الضّعف والفناء، أو يحيله إلى الجحيم الذي افترضته فيه التأمّلية الوجودية. وذاك هو مبدأ الاستعلائية الأنوية وتصارعها مع الآخرية، الآخر العدو العيني في مستواه الخارجي، الذي ينتقل عكسيا ليستقر بمفهومه التأصيلي الأصولي في مستواه الداخل، الموسّع والمفعّل على درجات قصوى من العداوة والضراوة التي تضمن مضامينها الازدهار للفكر والأدب.

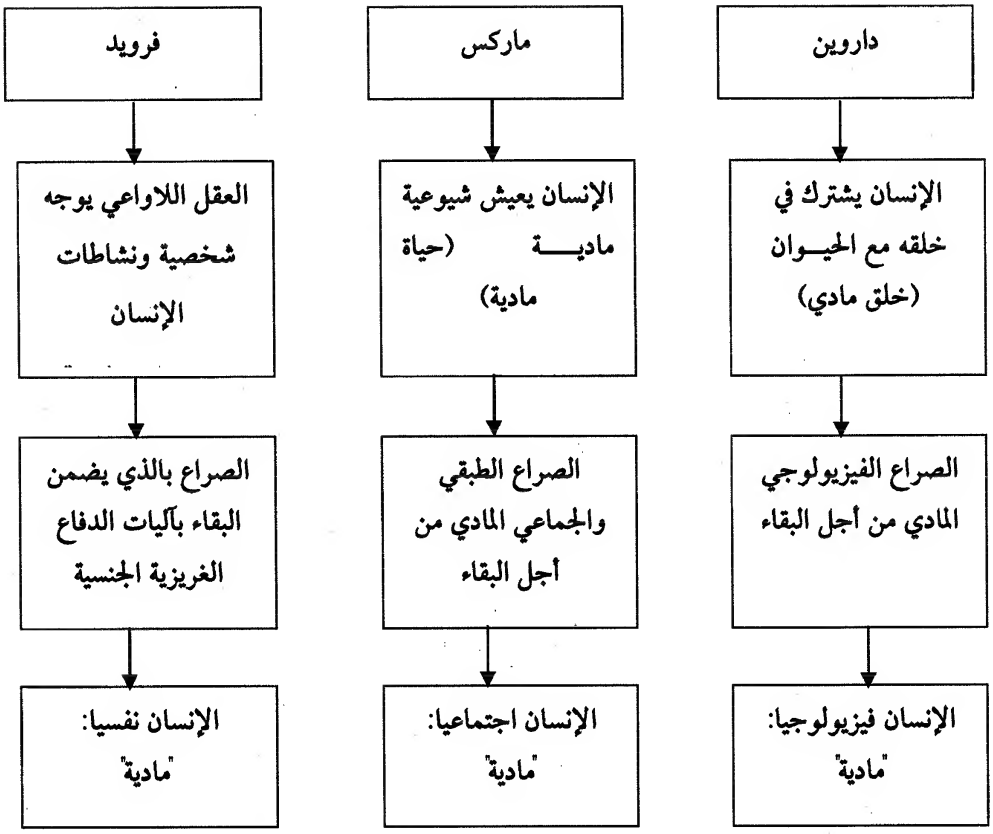
فالعدو يبقى عدوّا ولابد من البحث عن هذا العدو الذي يبثّ نواياه في الخطاب، ويتحرّش بالمكاشف النقدي ليعاين مضامين العداوة التي تضمن دوما الازدهار للفكر والأدب. فغياب العدو أو الأصح تغييبه يعني أن "الأدب في خطر" حسب عتبة كتاب تودوروف. ولذلك إن كان العدو الفعلي قد انحسرت هجمته وضعفت فلابد من صنع عدوّ آخر" تشكيلا لا تأسيسا، متمرّسا وشرسا، يشحن منه الأنا الغربي طاقته التي تولّد الاستمرارية والكثافة والتركيب في تحصين مبادئه التنويرية بالتأطيرات الفكرية والتنظيرات النقدية، التي يلهمها له "الأعداء الحميمون للديمقراطية" (حسب تودوروف دوما). خصوصا وأن أهم مبادئ فكر التنوير: التسيّد على العالمين، وسيكون التصنيع إحدى الوسائل التي تبرر الغاية.

وإذن لن نجد حرجا في القول إنّ الفكرية الغربية تحيا على صناعة العدو الذي يتمثّله "الآخر" بشكل واضح وفاضح في المنجز الفكري -الأدبي المؤسطر بالعقيدة التّصارعية التي تلصق وسم "الشرّ المطلق" بالآخر، العدو الاستراتيجي الجديد/ القديم، ولكنه أيضا العدو الذي يبعث في كل

نفس على الفطرة، فتتوجس منه أنطولوجيا الحداثة البعدية التأملية خيفة، وتتوسل بإله نيتشه في تدمير هذا الشرّ الذي يحارب عقيدة الألوهية الأنوية، التي تحرص على تحقيقها التأويلية وفكر الاختلاف والخطاب العرفاني...

الحداثة.. حدث لم يكتمل:

تقول فلسفة الحداثة: إن "الإنسان مصدر الحقيقة". هذا المشروع الذي فعّلته ثلاثية داروين (Darwin)، وماركس (Marx)، وفرويد (Freud) الشهيرة، حين وزعت على العالم الاشتغال الفلسفي للمادية، والعدائية (تجاه الأخر المختلف) والتماثلية (مع الأنوية التمركزية) بعد أن صدمت العقل الغربي، وبرمجته على تطبيق مبادئها وتحقيق طموحاتها التي قررتها ثورة العقلنة والتقانة والعلمنة التنويرية. فالداروينية والماركسية والفرويدية تكشف ثلاثتُها عن قصديات إبيستيمولوجية ذات توجه أحادي متمركز، ترعاه وتباركه العقائدية الفكرية الخصيصة باليهودية، لما أنتجت محاولات علمية -مع وقف تنفيذ العلمية- تريد بها أن تضع دمغة الشرعية على هذه الاعتقادات الأسطوريات:



فراحت هذه الداروينية، المتحالفة معها الماركسية والفرويدية، تستهدف في الإنسان روحية العقل والفكر بالمنهج التجريبي، يؤطره القانون التجريدي للفلسفة اليهودية المادية، تغري وتدهش بجدليتها - وهي الخصوصية التي حيت منها وبها الحداثة الغربية- لّما أوهمت العالم بالأصل المادي للمخلوقات، وزعمت بتكونها مصادفة فتسمها إذن: الموجودات، منكرة الخلق الخاص والمستقل إنكارا عنيدا. ولأجل هذا المبدأ أشهرت عداوتها الشروس على الأديان، وحجتها على موقفها أننا نعيش عالما واقعا هو الحقيقة الوحيدة لا يحتضن مجاله إلا من ملك أسباب البقاء.

فهاجمت في المعرفة أنساقها العليا، وسلبتها إنسانيتها، وكرامتها باسم الحقيقة العلمية. وصنعت في الإنسان عنصرا طبيعيا، أو لنقل شيئا من أشياء الطبيعة. محركا بطاقة العقل اللاوعي، ومسيرا بقانون صراع التضادات الثنائية "العدائية". فتصيّرت التجريدية، والمادية، والاختزالية وثقافة الـ"ضد" العدائية ملمح الفكر الغربي الحداثي، وركزه الأساس بدءا بأفكار فيلسوف اللغة دوسوسير

(F. De Saussure) حين نظّرها في بنيويته، واستمرارا مع ليفي ستروس (C. Lévi-Strauss) الذي أكدت تطبيقاته اللغوية انتشارها على العالم، بفعل توجّهها نحو قصر حدود معاينتها التحليلية الوضعية على الظواهر والوقائع الاجتماعية والثقافية، وتخصيصا الإبداع (بوصفه نشاطا تحرر فيه المعرفة) لتنادي باستقلاليتها، وتقتل في المعرفة عاملها الإنساني، وعالمها الروحي.

فهي بعد أن أنكرت على اللغة خالقها، جردت العملية الإبداعية من فاعلها، وصارت تعاين في المختبر بتقنيات وأدوات عقلية، تجريبية، تجريدية تخضع إلا للنموذج القيمي النفعي الواقع في خدمة الإنسان "العالي" أو الأصح "المتعالي". ما يجعل كل اللغات وآدابها تختزل اختزالا آليا متماثلا في فحصها واختبار معانيها في مبانيها، بمعزل عن المحدّدات والمثيرات الشعورية.

وأولى المراجع الحيوية التي قتلت في البحث النقدي المعاصر قتلا منكرا: التاريخ، وكل ما يتعلق بالذات الفاعلة من نظرات في الحياة وخبرات. ومبررها في صنع هذا الموت المفجع الموضوعية والحيادية في طلب الحقيقة، وعدم الانحياز لأحكام تقريرية منحرفة تسجلها السياقات المحيطة والعناصر الخارجية.

فلم يعد الإنسان إلا عضوا تقنيا في البنية العقلية العميقة المنغلقة على النماذج اللغوية التواصلية والتفاعلية التي تبنيها بناءا معقدا. يضطلع بممارسة وظيفته الآلية في مؤسسة النظام اللغوي والمعرفي الشمولية المسيطرة بقوانينها الثابتة، وتصبح أداءاته التعبيرية، وسياقاتها الجوّانية التي تحكمها حلقة من سلسلة البنية الموضوعية العامة.

فتمنح العقلانية الوضعية، المشروع الحداثي الواقع في خدمة الفلسفة التنويرية (على العقلانية الكانطية) ذات المبادئ: الاستقلالية، والغائية، والعالمية، بوساطة هذا الجهاز المنهجي الإيديولوجي، امتياز احتكار صنع التاريخ وتحريكه، ويحل لصاحب المشروع أن يحكم العالم باسم الفتوحات العقلية-التقنية وليس للأخر في ذلك خيار. فهذا الأخر بحكم موقعه الدوني - السلبي غير مؤهل (المجتمعات المتخلفة)، وهو بحكم طبيعته "المتوحشة"[1] (في المجتمعات التي وصفت بالبدائية) يمثل الإنسان الأول، أو هو الإنسان الأول بالفعل[2]، ليس يملك تاريخه أصلا، والذات الغربية بصفتها الأنموذج الإنساني المتعالي والمثالي تجود على هذا "الأخر" فرصة ولوج التاريخ.

---

(1) Lévi-Strauss, Claude: La pensé sauvage. Plon. Paris. (1962).

(2) لكلرك، جيرار: الأنثروبولوجيا والاستعمار. تر جورج كتورة. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. بيروت. ط2. (1990م). ص11- 214.

ووحده الاستعمار الأمبريالي يغنمه هذه الفرصة، ولكن لابد من ترويضه، وتدجينه، ونفي علامات الاختلاف فيه، حتى تضمن الذات المتمركزة السيطرة على الوضع التاريخي.

وهنا وجب تركيز الانتباه على التحليلات الوظيفية الكبرى للبنيوية الاجتماعية التي دعا إليها دوركايم (E. Durkheim) بعدئذ، وذلك حتى تعطي معاينتها الميدانية النتائج المقنعة والمرضية[1]. فالوظيفية التي نعتت بالأداة المفضلة للأمبريالية، تتناول المجتمع بوصفه نظاما وظيفيا من المؤسسات والممارسات يخضع لحركية داخلية، تمكنه من القيام بوظيفته التي تلبي حاجات إنسانية أساسية. ورغم التغييرات التي تظهر عليه. فإنه يبقى يمارس وظيفته التي تعطي المؤسسات الاجتماعية شبه شرعيتها وديمومتها.

ولذلك كان تفسير المعنى الحقيقي للثقافة الإنسانية، ليس فيما تؤكده من حقيقة تاريخية، بل في الطريقة التي تؤكد بها وظائفها، وفي علاقتها بالبنية الاجتماعية العينية، بوصفها آلية تضامن تهدف إلى تحقيق الحاجات الاجتماعية الكلية، بحيث يرتبط كل عنصر فيها بالباقي ويظل مشروطا به. ولهذا كان منطقها العلمي البراغماتي الأمبريالي يملي عليها الاستقلالية، ويجعل التاريخ مجرد خادم مميز كما ينعته دوركهايم. هذا هو خط البنيوية الذي التزمت السير فيه حين قدم ليفي ستروس خدمات علمية جليلة للرأسمالية الأمبريالية[2].

وهذه استراتيجية نراها سببا أوّلا يبرر توجه الخطاب الغربي نحو سحب معنى المرجعية التاريخية في الدراسة اللغوية والسوسيوثقافية، وتحالفه بإيديولوجيته مع وسائل الإنتاج الاستعمارية تحالفا متينا، ليصنع ممارسته التاريخية، بحكم أن الإنسان في الواقع يصنع التاريخ، والتاريخ يفعّل وعي الإنسان بأي حال من الأحوال، ولأجل ذلك لابد من التأثير على هذا الوعي، وتشويشه لإخضاعه للسيطرة بدعوى الحتمية التاريخية (مادية) أو "قدرا تاريخيا متعاليا خُصّ به الغرب" (حسب فوكو Foucault).

---

(1) Voir: Durkheim, Emile: Les règles de la Méthode Sociologique. P.U.F. Paris. (1977).

(2) انظر: لوسيان، غولدمان: العلوم الإنسانية والفلسفة. تر يوسف الأنطكي. مراجعة محمد برادة. المجلس الأعلى للثقافة. القاهرة. (1996م). ص 14 ومابعدها.

ما يذكرنا بموقف هيجل (Hegel) حين نزع عن إفريقيا تاريخها في قولته الاستعمارية الشهيرة: "إن إفريقيا بلا تاريخ"، ويزيدنا موقف ماركس توضيحا حين يجتر فلسفة مواطنه، ويقر هو الأخر بأن الهند مدينة لبريطانيا بدخولها في سياق التاريخ[1].

إن الحداثة بهذه الإقصاءات والإفناءات التي تمارسها على القيم والموروثات الثقافية للمجتمعات المختلفات تريد جعل العالم يعيش الأسطورة الغربية. الأسطورة التي تحولت علما ودينا جديدا للعالم. فتبرز الذات الغربية المتعالية والمتألّهة وحدها صاحبة النظام والسلطة، ووحدها مالكة "الحقيقة" فستقطب إليها الأغيار وتتسيّد عليهم بثوابتها، التي أسّستها في منظومة غير منتهية من العلاقات والوظائف اللغوية والثقافية المتماثلة، التي تمنحها إمكان مراقبة وملاحظة صيرورة التجارب المتحركات والمتحولات، والتحكم فيها وتوجيهها نحو الخضوع للنظام الإداري المركزي الشمولي خضوعا مستقرا. ولكنها لم تكن تنتظر أن ينفلت متحوّلها في داخلها ويقوم هو بزحزحة ثوابتها المصنوعة عقليا التي عطلته زمنا.

من التأسيس إلى الخلق:

وينشأ الفكر ما بعد البنيوي الذي أعلن عن استكماله المشروع. وقد عقد العزم على التطبيق الصارم والحازم للمخطط الإمبريالي، ووضع حد للنظم السياسية التي يرى نواياها تتدرّق في الخطابات الدينية والاجتماعية والفكرية... [2]. لما فشلت البنيوية العقلانية فشلا مخيبا في تحقيق الأهداف "الشمولية".

فعارض الفكر ما بعد الحداثي بعدئذ نظرية البنيوية، بكون الإدراكات العقلية العفوية المضمونة في الأبنية الدلالية، ذات وحدة جدلية ثابتة، وما بعد البنيوية لما تزعزع استقرار بنية اللغة وتنادي بعدم جوهرها، فإنها تزعزع نظم العالم، وتجرده من ثوابته -لأن النص عند البنيوية هو العالم- بدعوى أنه لا يوجد ما يمكن اعتباره أصل وثابت ونظام تنطلق منه الحقيقة وتلتف حوله مادامت الـ"حقيقة" حدث وجودي تحوّلي يصنع ذاته من داخله ويستحيل تأسيسه. إنه موجود فقط

---

(1) الرويلي، ميجان والبازعي، سعد: دليل الناقد الأدبي. إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء. بيروت. ط 4. (2005م).ص

(2) انظر: بوغرارة، خيسي: "بعض التيارات فيما بعد البنيوية أو شجرة الأنساب النيتشوية". مجلة نزوى. ع 20. عمان. (1999م). ص 36 ومابعدها

في رؤى وتجارب تفكير لغوية منطوقة داخليا ذات صيرورة متحركة ومتغيرة أبدا تمنح الذات خطاباتها. ولذلك "فهي لا تسعى لأن تجعل من نفسها كيانا منطقيا يخضع لما اعتبر كمبادئ للمنطق. فهي تضع نفسها خارج "عدم التناقض" و"الهوية" و"العلية" ولا تلزم ذاتها بأي ضرورة قبلية. فهذه المبادئ بالنسبة إليها ليست إلا انتقاءات لتوليفات لغوية ذات أساس اعتباطي تحولت إلى تقاليد للقول ذات طابع إكراهي:"[1].

ولذلك فالحداثة البعدية تعيد إنتاج مفهومات الواقع والحقيقة عن طريق استهداف معاني الخطاب الصريحة والضمنية الصناعية، وتشويش منطقه، بفتح احتمالات غير منتهية من القراءات المابعدية، تعتمد تخييلات ومجازات ورموز وإشارات وعلامات تسيء إلى المعنى وتخدع الحقيقة، حين تجعل الدلالة ممتدة على ما لانهاية من الاختراقات والإزاحات والتأويلات، والتحويلات التي تعتمد حركية نقدية قائمة على تنظيمات، وتشفيرات، وحيل، وألعاب لغوية تعمل على زعزعة المعنى وتحريكه في اتجاه يعدم الدلالة الكلية بل يطرح المعنى في التماهي اللامتناهي. معتمدة في ذلك على تجربة القارئ الذاتية، وعلى انفتاح بنية النص.

فصار "القارئ" هو الذي يستنطق النص ويخترق نسيجه اللغوي الداخلي بنظره التأملي التكاملي-بعدما كان النص في البنيوية ينطق عن حضوره نطقا منتهيا أو محدودا- ليعيد إنتاجه إنتاجا انسيابيا مفتوحا لا تحتويه حدودًا دلالية. لما يبسط كل قارئ إرادته الوجودية على فضاءات وفراغات الخطاب في لحظة القراءة الرؤيوية، دون الاحتكام إلى قواعد منهجية أو منطقية سوى التفاعلية والعوم في ما ورائية اللغة التي تسكنه ولا تستنفذ مادتها وأدواتها المتعارفة منطوقه الداخلي، ومعنى اغترابه عن غيابه، ولا تعطي الذات حظها وقدرها من التفاعلية، وهي تعاني في تجربتها اللغوية الوجودية التي تقصد رفع الحجاب عن الغياب. ولا تسأل عن الحال التي ليست تبحث عن القرار والاستقرار في الزمان والمكان، وإنما تجيبها بالارتحال والتأمل في أسئلة الإنسان، بالاستبطان في الكون وفي السر والكتمان. وكأن الأمر يخص رؤيا الرؤيا -وليس تعبير الرؤيا، التي تقع في غفلته أو نومته- بوصفها البرهان على تجلي العرفان. فكانت إذن هذه اللغة الهلامية غير المعجمية، التي ترحل في فضاء الإنسان الكوني، الطريقة التي تمكن الذات الإنسانية من الفناء في مطلق الحقيقة، بعدما صيرت العقل التماثلي خياليا مطلقا يعينها في الكشف عن أحوالها وأهوالها

---

(1) الزين، محمد شوقي: إزاحات فكرية مقاربة في الحداثة والمثقف. منشورات الاختلاف. الجزائر. ط1. (2005م). ص23.

التي تسعفها أخيرا في النطق بالوحدة، وهي تسكر في تجربتها وحضرتها الوجودية فتتحد باللغة "الوجود" اتحادا مستحيلا وجميلا، فيغدو كل شيء هو ولا هو في آن. وذاك هو الخلاص نحو تحقيق الإنسان الكامل في عالمه الفاضل.

ولذلك توجّه ما بعد الحداثة عدائيتها التدميرية لكل شيء من الثوابت والعليات والقيم والمنطلقات، وتعدم كل الثنائيات التضادية التي يديرها منطق المركز/ الهامش. لأن المادة المتحولة في لحظتها وحدها التي تمتلك معنى الحدث الوجودي الذاتي في صيرورته البلاغية اللانهائية. فتخترق ما بعد البنيوية بنظرها السيلاني المابعدي الدوال الهوامش، وتزيح ثوابتها العميقة. وتنتشي بعد إفناء العوالم الواقعية بالارتحال في عتمات الخطاب ومساحاته الصامتة لتنشر بلاغة الفراغ الرهيب - المُؤصّل إلى أساس المعنى العميق- على المجرى الأنطولوجي اللامتناهي وتصيّره إلى العوالم النيتشوية العدمية. إن رهانها هو المجرى الأنطولوجي باعتباره تدفقا وسيلان احتمالات- حدوث، يتولد من خلالها عالم غير قابل للتكرار ولا للاختزال في تعدديته وكثرته واختلافه، والذي تكون كينونته كإبداع مستمر وليس كاسترجاع أو تكرار لصدى أصلي. إنها متاخمة لأفق الاستحالة: ذاك المنفلت، غير قابل للتكرار، غير قابل للقول أو للتحول إلى كلمات، والذي مع ذلك يحفز على إن يقال عنه طوفان من الكلمات لا تطابقه ولا تعينه ولا تحيل إليه، كلمات هي في نهاية المطاف فجوة الاستحالة التي عبرها ينتعش هذا المنفلت ويستفيض في انفلاته"[1].

وإذا كان التأويل يزعم أنه "طاقة حيوية، وإمكان وجودي، لا يحصر الحدث، ولا يزعم القبض عليه، أو سجنه واحتكاره، وإنما يحرره من أوهامه التأسيسية، وأطيافه التأصيلية"[2] المسكونة في الفراغ الذي تخشى معناه، فإن التفكيك يرفع شعار الشك الأول: المحايثة، ويقف في عتبة المركز - الهامش حين يجعل الإنسان يعيش عالمه في لا عالمه، ويحمل حقيقته في لا حقيقته.

أليس في هذا الفكر الفلسفي إحالة على تطويع العالمين لعبادة كينونة وجوهر الذات "الإله" دوما، وهو الجوهر المادي، السري المتحرك مطلقا، بعدما عجزت بنظامها القاعدي عن بناء المشروع الوحدوي، وامتلاك "عالمها"؟ فاستمرارية تحرُّك المعنى في الدال إلى ما لانهاية تأكيد على أن الذات المتعالية تمسك وحدها بجوهر الحقيقة "المطلقة". هي تنطلق من الدّال -والدّال هو دالها وهو ذاتها ومادّتها - نحو إدراك جوهر الحقيقة (الخطاب) في النص بعدما قتلت الحقيقة الواقعة في العقل.

---

(1) الكباص، عبد الصمد: المجرى الأنطولوجي. أفريقيا الشرق. الدار البيضاء. (2006م). ص6.

(2) نفسه. ص 7.

الفلسفات الحداثية وما بعد الحداثية التصادمية، ليست إلا نتاج مادي طبيعي لمحددات الذات المادية، والصراعية المتصادمة دوما مع ذاتها، ومع الشخصية الغيرية، ويبدو أن الشخصية المتعالية تريد إثبات انتصارها بفلسفتها التي تسيطر بها (في كل المعارف والعلوم) بنقلها لدائرة الصراع في العالم. وذلك بمهاجمة أعدائها كأحسن وسيلة للدفاع. وراحت تزعزع العالم لكسر أي سيطرة مفترضة. بإيجاد ميكانيزمات ثقافية داخلية هدمية وتدميرية للسيطرة على سيطرة الأخر ولنا أمثلة من ذلك في التاريخ.

لكنها فيما بعد الحداثة تصل إلى تمثيل انعكاسية ذاتية للصراع الذي تعانيه. صراعية الذاتية التي لها طبيعة غير متوازنة ومشككة. فهي تحفظ هذه المتلازمة المتعالية وتخشى عليها في الآن ذاته من الخسارة والفقدان. وترى أنها تمتلك الحقيقة ولكنها تخشى من حقيقتها. عالمها الوحيد الذي تعتقد به هو مادي لا ماوراء له، ولذلك فهي في صراع دائم بين ذاتها المتألهة المقدسة للمادة تقديسا مطلقا، وذاتها "الأخرى". الذات النقيض التي تحيا بداخلها خائفة من المجهول الذي لا تؤمن به، ولا تنوي أن تفعل، ولكنها تستشعره وتعاني من صمت الروح برفضها الإله والأنبياء والعالم الأخر، وعبادتها المادة عبادة مطلقة. وهي إذن في صراع أخر بين الذات المتألهة والذات الإله العليا التي يؤمن بها الفراغ الذي يحدث ضجيجه أكثر مما تحدثه اللغة. وقد نقلت صراعها الذاتي المادي مع نقيضه الذاتي الروحي إلى العالم بفلسفتها التشكيكية، التي تدفع بالشخصية المنظرة إلى التسابق مع الزمن، من أجل السيطرة على لحظته وراهنيته، وإدارة حقيقتها في حيرة المتاهة، لأن الشخصية المتعالية تخشى هذا الخطاب الرهيب الذي يهدد كيانها المادي وينسف ألوهيتها. فلجأت إلى مناورة ميتافيزقية لتعدم لغة الفراغ.

لأن الذات المتعالية لا يمكنها احتمال انفجاراتها الداخلية، وهمّ البحث عن الحقيقة الموءودة في داخلها وباطنها. وصحيح أن فوضاها الداخلية انعكست على رؤيتها للعالم، فصارت تحيا بها وتعيشها في فكرها وكتابتها... الكتابة التي لم تجد فيها جوابا لسؤال: من نكون حقيقةً؟ أنحن بشر أم آلهة؟ ولكن الاستقرار على الجواب المحايث بين البشرية والألوهية: أبناء آلهة. أعطى الذات مسكنا لصداع فراغها...أما نيتشه فإنه اختار قدره بنفسه، أن يكون إلها يظهر من صلب الإنسان، ويتحد بجسد الإنسانية اتحادا روحيا أبديا لتعيش صفائها الألوهي وطهارتها ونقاوتها في لغتها الوجودية المتحركة أبدا (إنه يقلب الأمور على طريقته) هذا الجسد الواحد المتعدد لا يمكنه إدراك حقيقته اللاحقيقية. وهذا الخيار الجنوني هو الذي أرق العالم وجعله يعيش الأزمة التي تنبأ لها نيتشه.

الصراع النفسي الذي نقل في أشكال معينة عند أرباب الفلاسفة والمفكرين يكشف عن ضعف الذات الإنسانية، لما تتصارع مع زوجها نقيضها الذي يسكنها وتقصيه أو تعطل حركة التحول فيه. فما توجد تضادات ثنائية عدائية متعارضة، متضادة، يهيمن فيها طرف على شقيقه ويسيطر، وإنما زوجية خلقية تفعل مبدأ التكامل في التحول والاختلاف الكوني وتضمن استمرارية الخلق والحياة. ويكشف الصراع أيضا عن اغتراب الذات لما تعادي قوتها الساكنة في الروح، وتستعلي على القوى العليا التي تتصل بها هذه الروح، وتشحن منها طاقتها ومصدر قوتها. ولذلك فإن الذات الإنسانية تظل تحتاج إلى نزعة تشغل الفراغ الروحي، الذي تعاني منه، بعدما وئدت توأمها "الروح"، تصير هي الميتافيزيقيا، الإنسان مهما حاول توهم انفلاته من السيطرة العليا فإنه يقع في هذه الميتافيزيقيا بشكل من الأشكال.

ولذلك فإن العالم اليوم يعيش أسطورته الكبرى. الأسطورة التي تغير شكلها المفهومي مع كل تغير راهن، مثلما تُبدل الحرب(اء) لونها حتى تضمن انتصارها. (وهذه هي صيرورة الفلسفة وجوهرها كامن في تحوليّة مفاهيمها حتى تثبت بقائها). فلما أعلن فوكو (M. Foucault) عن نهاية الإنسان الإله الحداثي (الإنسان العالي أو الأصح المتعالي) الصنم الذي يرتكز حوله العلم والعالم، فإن المفهوم الإيبيستيمولوجي المتداول الذي ولج تجربة الاختلاف التحولية، هو ما تعرض للقتل، ليولد منه مفهوما أنطولوجيا نقيضا للإله تشكيلا وليس تأسيسا.

الإله الذي تتكلم عنه ما بعد الحداثة في تأويلها وحفرها وقلبها وتفكيكها إنما الذات الغربية وعقائديتها الفكرية المادية، التي جُعلت أنموذجا يُعبد في كل مستوى فقد انسلخت ميتافيزيقيا التحول الذاتية من عقلية العلم الذي حجر على حريتها وحركتها، هذه الفكرية وهي تصرّ على سيادة العالم إلى الأبد، وتتحدى بصيغة الـ"ما بعد" (Poste) والـ"ماوراء" (Meta). فإن كانت الحداثة قد أبطنت لاهوتها الظاهر وتحالفت به مع القوى اليسارية (الماركسية) الاستعمارية، فإن ما بعد الحداثة أظهرت لاهوتها الباطن ووضعت فلسفته التدميرية، التي تستعمل النقد (عبر وسائل الإعلام خصوصا) طريقا تعبر فيه إلى غاياتها نحو استدمار العقل واستعمار الذات والجوهر، خدمة للأمبريالية الرأسمالية اليمينية خدمةً مطلقة.

إن الفكر توأم الحياة، ولا يعكس إلا روح بيئته. لأن من شرائع الحياة أن يكون الإنسان ابن بيئته، مطبوعا بسماتها الثقافية. ونحن نرى الفكر العولمي يصنع الفوضى، لما يجرّد معاني اللغة من روحانياتها، ويأسرها في منطق البراغماتية المادية، وهي الكائن المخلوق في الإنسان خلقا مباشرا

وشموليا "وعلم آدم الأسماء كلها"، والذي يرفض الكشف عن أسراره. إنها كائن يحيا ويهرم ويموت (إلا العربية) فينطق إذن بأصل الخلق تماما مثلما تنطق بها الذات الإنسانية على الفطرة، ثم بالتأمل والتدبر، ورفع الأسئلة الحرجة، وكما ينطق هذا المخلوق بأصله، فإنه يجهر بالمعرفة بكونها هي الروح.

فالله وهو الأصل الثابت بسط المعرفة في خلقه، وهي موزعة على معارف ظاهرة وأخرى باطنة، انتشرت عبر دائرة امتدادية محكومة بنقطة بدايتها. والمعرفة الإنسانية بصفتها صيرورة دينومة تتصل اتصالا يقوى ويضعف بأصلها. وما حدث أن هذه المعرفة ابتعدت بمسافات متعرجة وملتوية عن المعرفة الأصل "التوحيدية" وتحولت لكنها تبقى تمسك بحبلها السرّي، باعتبار الإنسان خليفة الله في أرضه، ولن تُوقّف هذه الصيرورة رحلة البحث الفطرية عن أصلها، مادام يوجد بجانب كل فرع أصله، والإنسان بطبعه مجبولا على تتبع اللغزية واكتشاف لحظة الحدث الدهشة. وهذا ما يجعله يقدس التجارب الغامضة كالدين والموت والحب... ويحاول إدراكها بمكاشفاته العقلية، والاستبصار بالحدس. وهنا يتيح لنا الحفر مثلا التنقيب عن مصدر المعرفة والبحث في جينيالوجيتها التي لم تضع أبدا، ولكنها تهجّنت وتأدلجت وتدجّنت. لما تفرقت على الزمان والمكان. حتى تصيّرت طبقات مترسبة متماهية في بعضها البعض.

والفكر العولمي أيضا يصنع الفوضى حين يجرد العلم من قيمته، وعلم بلا قيمة من المهلكات كما يقول غاندي، والتماثلية التي ينادي بها هذا الفكر ليس لها سبيل إلا إلى الفوضى: فوضى في الفكر وفوضى في المعرفة، وفوضى في الحياة والفوضى مهلكة للبشر. فهي سبيل إلى العدمية لأن التماثلية تحطم مبدأ الاختلاف القائمة عليه اللغات وباقي النشاطات: ﴿وَمِنْ ءَايَٰتِهِۦ خَلْقُ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضِ وَٱخْتِلَٰفُ أَلْسِنَتِكُمْ وَأَلْوَٰنِكُمْ ۚ إِنَّ فِى ذَٰلِكَ لَءَايَٰتٍ لِّلْعَٰلِمِينَ﴾ فالاختلاف رحمة لما كان لكل لغة خصوصيات ومحددات أسهم المحيط في تعيينها، ويأتي بيان ذلك في اللغة العربية التي تتمايز عن لغات العالمين. لأنها لغة المطلق ولا مطلق إلا الله.

فلسفة المنهج في ترميم تراث الفكر العربي الإسلامي

الدكتورة منتهى طه الحراحشة

جامعة آل البيت، الأردن

يونس بن علال

جامعة سيدي محمد بن عبد الله، المغرب

ملخص:

تناقش هذه الدراسة، فلسفة المنهج في ترميم تراث الفكر العربي الإسلامي، في ضوء منهج استدلالي منطقي، فتوضح فلسفة المنهج وأهدافها، والتراث بين غنى الموروث واستنساخ المنهج، والذاكرة التراثية وهوية العقل العربي، وتحلل منهجية ترميم التراث وهدم المعتقدات، وأثر التلاقح الحضاري و إشكالية الثابت والمتحول في الفكر العربي الإسلامي، وتبين أثر المنهج على خصوصية التراث الأدبي العربي. لتكشف عن فلسفة المنهج في دراسة التراث، وأثرها في الحفاظ عليه، بواسطة ترميم أسسها من مؤثرات الهشاشة؛ حتى تستطيع مقاومة تصدع كلَّ مدٍّ خارجي، يحاول زعزعة ثوابتها.

وتوصلت الدراسة في أهم نتائجها، إلى أهمية فلسفة المنهج في دراسة التراث؛ لحفظه وحمايته من عوامل الهدم المختلفة، وأنَّ المنطق الأساس لهذه القوانين المنهجية، يكمن في وضع آليات للتفكير في منهج علمي يعمل على صيانة التراث من عوامل الضياع، وفق رؤية استدلالية نحاول من خلالها تصحيح التصورات الخاطئة في فهم تراث الفكر العربي.

المقدمة:

عرف التراث العربي الإسلامي، عبر مرّ التاريخ عدة تغيرات جعلت منه مثار نقاش تداولته الألسن، لما حققه من دور ريادي في تعزيز بناء صرح الأمة الإسلامية، وتحقيق تماسك وحدتها، من خلال إسهامات بارزة في سبيل الوحدة العربية الإسلامية خاصة والإنسانية عامة، لتجسيد مبادئ التضامن والحوار بين الأديان، والارتقاء بالقوانين الخاصة لحماية معالم الهوية الإنسانية بالدفاع عن إرث تراثها العربي الإسلامي، الذي شكل فيه الفكر آنذاك بصمة حية تنبض عبر الزمن، لنصطدم بعد ذلك بواقع سرعان ما أطفأ وهج فتيلنا التراثي، نظرا لما تعرضت له العقلية العربية من تقهقر وانكماش غيب معالم منهجها الرامي إلى التألق والازدهار، هذا ما انعكس سلبا على ملامح التراث الذي طمست معالمه نتيجة الاستلاب الفكري، الذي طوق العقل العربي، فجعله تائها بدون ذاكرة ولا هوية، بعدما كان يشكل التراث الفكري عنده نواة الدولة الإسلامية بكل ملامحها العامة والخاصة، وحتى تعود لهذه التراث نضرتها الفريدة، لابدَّ من وضع منهج قادر على إيقاظ صحوة ضمير الأمة الإسلامية التي غطت في النوم العميق، فكان ذلك وبالا على ضياع قسمات وجودها الحضاري، نظراً لإغفال التراث الفكري الذي يشكل أساس البناء المنهجي المعاصر، الذي قال في حقه المستشرق النمساوي سبرينج: "لم يكن في ما مضى أمة من الأمم السالفة، كما أنه لا توجد، أمة من الأم التي في علم أسماء الرجال بمثل ما جاء به المسلمون من ذاكرة كنوزهم"[1]، فهل يمكن إذن إعادة إنتاج نماذج تراثية في زمننا الراهن، ما دامت الذات هي بؤرة الإنتاج الفكري؟ أم أن التراث الف كري وليد ظرفية زمنية بعيدة لا يمكن إعادة تكرارها بحلة جديدة؟ وهل التراث بنية فكرية مركبة ندرسها كمدونة تاريخية لها ضوابط، ومناهج لا يمكن الحياد عنها أو العكس؟

كل هذا جعلنا نتطرق في موضوع الدراسة إلى تحديد مفهوم كل من فلسفة المنهج والأهداف المتوخاة من ورائها لتأطير تراث الفكر العربي الإسلامي، من خلال تناول عدة عناوين فرعية نهدف من ورائها تقديم تصور لجوهر الموضوع، و نجملها في التراث بين غنى الموروث واستنساخ المنهج للننتقل إلى الذاكرة التراثية و هوية العقل العربي، ثم التطرق إلى منهجية ترميم

---

(1) سبرنجر، لويس، مستشرق نمساوي، كان يحسن خمسا وعشرين لغة،عني بنشر نفائس اللغة العربية: كالإصابة في حياة الصحابة، وكشاف اصطلاحات الفنون، توفي سنة 1893. انظر: الزركلي، خير الدين: الأعلام، دار العلم بالملايين، ط15، ج1، بيروت، لبنان،2002م، ص: 347.

التراث و هدم المعتقدات، هذا بالإضافة إلى فهم التلاقح الحضاري وإشكالية الثابت والمتحول في الفكر العربي الإسلامي.

منهج الدراسة:

اعتمدنا في هذه الدراسة على منهج استدلالي منطقي، نروم من خلاله الوصول إلى رؤية منطقية واضحة، تمكننا من فهم تلك المتناقضات الشائكة في الفكر التراثي العربي الإسلامي، فهو عملية عقلية منطقية بحتة وسلوك منهجي منظم للوصول للحقيقة العلمية وتفسيرها، كما نهدف من خلاله أيضا، إلى إثبات صحة الفرضيات المدروسة عن طريق الاستدلال المنطقي الذي ينطلق من معطيات أولية وبديهيات مسلمة إلى نتائج واقعية نستخلصها عن طريق المصادرة والتركيب بدون اللجوء إلى التجربة، فدراستنا للمسائل الفكرية في هذا المنهج نسعى بها التوصل إلى حقائق معرفية، وقواعد عامة تجاه الظاهرة التراثية، بواسطة فلسفة تقوم على نظام استدلالي ينطلق من الكليات للوصول إلى الجزئيات وفق تأمل ذهني استنباطي ذو نزعة عقلانية، تهدف إلى التدقيق في التفاصيل عن طريق مبدأ المقارنة القائم على البرهان؛ لأن فلسفة المنهج هي "صناعة فكرية تعطي جملة من القوانين التي من شأنها أن تقوّم الفكر الإنساني نحو طريق الصواب"[1]، والحق في كل ما يمكن أن نخطئ فيه من المعقولات عن طريق البحث عن العلاقات من خلال أفكار السابقين واللاحقين، ثم الاعتماد على تصنيفها إلى تماثلية أو متعدية أو ترابطية، أما فيما يخص ثوابته فإنه يقوم على النفي والاحتواء والتضمن والاستدلال واللزوم، ليكتمل بذلك كمنهج منطقي استدلالي دقيق في تحليله للظواهر الفكرية المعقدة، أو التي يشوبها الخلط في المحتوى المعرفي هذا ما جعلنا نعمد إلى هذا المنهج لدقة آلياته، التي تعتمد مبدأ الوضوح في النتيجة عن طريق البرهنة والاستدلال، ولعل دراستنا للتراث في أمس الحاجة لفكر عقلاني متقد لا يعتمد على الوصف والتجريب فقط، بقدر اعتماده على التضمن والاحتواء للتراث، ثم غربلة هذه المكونات وفق منطق فكري تؤطره الحجة و البرهان.

---

(1) Richard Mark Sainsbury , *Logical forms: an introduction to philosophical logic*. Wiley-Blackwell. ISBN 9780631216797,2001

فلسفة المنهج وأهدافها:

يعدُّ المنهج من الركائز الأساسية في دراسة وترميم الفكر الإنساني، فكان بمثابة تيار عام فرضه العصر على صفوة كتابه المفكرين كي يستجيبوا لمطالبه، ويقودوا إمكانياته، ويبلوروا مُثلَه، ويشاركوا في وجوه نشاطه الإنساني"[1]. وقد رسموا فلسفة المنهج لتعبر عن رؤية واضحة لدعاتها وممثليها؛ لأنها تناج قناعاتهم ومثلهم، وإيمانهم برسالتهم الإنسانية، ولأنَّ كل منهج يقوم على فلسفة فكرية، تنبثق على فلسفة المجتمع، وتتصل به اتصالا وثيقا، من حيث المبادئ والأهداف والمعتقدات والقيم التي توجه نشاط كل أمة على حدة، وتهدف فلسفة المنهج أيضا إلى تحقيق فهم أفضل لفكرة الحياة، وتكوين المثل الشاملة حولها، حتى تستطيع كل أمة وكل مجتمع الحفاظ على موروث أفكارها، ونشرها وفق منهج قادر على تطبيقها في الوجود دون تأثير أو تأثر"[2]، ومن بين أهداف فلسفة المنهج العربي الإسلامي، هو السعي وراء تقويم المنهج على أساس تحديد حاجيات التراث الفكري وتحقيق مبدأ المشاركة من زاوية مادية وفكرية، عن طريق اهتمام المنهج بالأمور الظاهرة والباطنة للتراث، والعناية بالنواحي الفكرية لأمة من الأمم.

وللحديث عن فن فلسفة ترميم المنهج، لا بدَّ من تحديدات اصطلاحية تكشف لنا عن هوية هذه الفلسفة وأهدافها، وتجليات معانيها وتأويلاتها، وتمهد لنا الكشف عن دورها في إعادة إنتاج نماذج تراثية في زمننا الراهن، ما دامت الذات هي بؤرة الإنتاج الفكري، وكذلك توضيح أثرها العميق في دراسة التراث العربي الإسلامي الذي لم نستطع فهمه، ولم نتبع بدقة جوانب التجديد فيه بدون وجود فلسفة منهجية واضحة ومحددة، غايتنا الإفادة منها في إعادة ترميم الفكر العربي الإسلامي، لحفظ وصيانة تاريخ تراثها؛ لأنه السجل الناطق بمنجزاتها عن طريق سن قوانين منهجية خاصة، لحماية التراث من عوامل الهدم المختلفة، بواسطة ترميم أسسها، وإشاعتها بين الأمم من جديد؛ لأنَّ هذا التراث يمثل صلة وصل بين ماضي الأمم وحاضرها في ضخ روح المبادرة نحو التألق والتطور والإبداع، فهو أساس الحاضر والمبتغى الضائع والأمل المنشود، لكونه يشكل مصدر حقيقي يمكننا من الإفادة منه في تطوير معالم بنية البحث الحديث وفلسفته، ومن أهم هذه المفاهيم الاصطلاحية، نجد مفهوم:

---

(1) هلال، محمد غنيمي: الأدب المقارن، ط1، دار العودة، بيروت، 1983م، ص:374.

(2) باشا، فؤاد أحمد: "فلسفة العلوم بنظرة إسلامية"، كلية العلوم، جامعة القاهرة، ط1، 1984م، ص61.

المنهج: هو الطريق الواضح، يقال أنهج الطريق أي استبان وصار شيئا واضحا بينا، ونهجت الطريق إذا أبنته وأوضحته، ونقول فلان يستنهج سبيل فلان، أي يسلك مسلكه[1]،فهو يعني السبيل الفكري، والخطوات العملية التي يتبعها الباحث في مساره، قصد تحصيل العلم، كما كان العلماء المسلمون يعبرون عن المنهج بالأصول والقواعد، ولذلك وضعوا أصولا وضوابط للبحث في مختلف العلوم، مثل أصول الحديث والتفسير وأصول الفقه.

أما المنهج في الدراسة التاريخية: فإنه يعني القواعد والشروط التي يجب مراعاتها، عند معالجة أي حدث تاريخي، سواء بالكتابة أم بالدراسة والتعليم، وهذه الشروط تخص المؤلف ذاته، كما تخص المصادر التي يستمد منها تصوره، كما أنها تعنى بالعناية والهدف في الدراسة وبأسلوب المصطلحات، بالإضافة إلى كون هذا المنهج يفيد التصورات والقيم والمبادئ التي يلتزمها الباحث، فإذا قلنا مثلا: المنهج الإسلامي في دراسة التاريخ، دل ذلك على التصورات والمبادئ التي يضعها الإسلام لتكون حدودا ومنطلقات عامة، تتحكم في دراسة التاريخ وتفسيره، وفقا لتلك المبادئ والمفاهيم المنبثقة من الإسلام، أما إذا نظرنا إلى المنهج من جهة إثبات الحقائق التاريخية: فإنه يعنى بالقواعد والطرق التي اصطلح على وضعها العلماء، بغرض الاستعانة للوصول إلى المعلومة والتأكد من صحتها كفكر تراثي عربي إسلامي، فيصبح المنهج بهذا المعنى الأخير أداة بحث يمكن استخدامها ـ إلى حد ما ـ من قبل مجموعة من الباحثين في التراث الفكري، وإن اختلفت مناهج حياتهم وعقائدهم وتصوراتهم، ولعل أبرز أهداف فلسفة المنهج، هو قيامها على الفكر المنبثق من فلسفة المجتمع والمتصلة به اتصالا وثيقا، من حيث المبادئ والأهداف والمعتقدات والقيم التي توجه نشاط كل أمة على حدة، كما تهدف هذه الفلسفة أيضا إلى تحقيق فهم أفضل لفكرة الحياة، وتكوين المثل الشاملة حولها، حتى تستطيع كل أمة و كل مجتمع الحفاظ على موروث أفكارها، ونشرها وفق منهج قادر على تطبيقها في الوجود دون تأثير أو تأثر"[2]، شيء جعلنا نعمد إلى إسقاط فلسفة هذا المنهج على مفهوم الفكر العربي الإسلامي لفهم كل ما أنتجه فكر العرب المسلمين، منذ بعثة الرسول ﷺ إلى اليوم، من المعارف الكونية المتصلة بالله سبحانه وعالى، والعالم والإنسان، لتبيان اجتهادات العقل الإنساني في تفسير تلك المعارف العامة وفق إطار المبادئ الإسلامية، عقيدة

---

(1) بن حماد، الجوهري إسماعيل: الصحاح، تحقيق عبد الغفور عطار، ط2، مادة نهج، دار العلم للملايين، بيروت، 1990م، ص 346.

(2) باشا: "فلسفة العلوم بنظرة إسلامية"، مرجع سابق، ص 61.

وشريعة وسلوكا"[1]، فالفكر العربي إذن، كل ما ألفه علماء العرب المسلمين، في شتى العلوم الشرعية وغير الشرعية، بغض النظر عن الحكم على مدى ارتباط هذا الإنتاج الفكري بأصل العقيدة الإسلامية"[2]، ويمكن أن نوضح ذلك الامتداد المفهومي للفكر العربي الإسلامي أنه:

- نتاج فلسفة العقل العربي الإسلامي، الذي تصدى للنظريات الغربية، ناقدا لها وواضعا البديل الإسلامي محلها"[3].
- هو المنهج الذي يفكر به العرب المسلمون، أو الذي ينبغي أن يفكروا به.

فهذا التأطير التاريخي للضبط المصطلحات يعتبر من بين الأسس التي توضح لنا مسار المنهج وفق رؤية منطقية تسمح لنا بالنفاذ إلى التراث الفكري العربي الإسلامي، المتمثل في الآثار المكتوبة التي حفظها التاريخ كاملة أو مبتورة، فوصلت إلينا بفكر أصحابها دون تحريف، باعتبار أن هذا التراث ليس له حدود تاريخية معينة، فكل ما خلفه مؤلف من إنتاج فكري بعد حياته يعد تراثا فكريا، أي كل ما وصل إلينا مكتوبا في أي فرع من فروع العلوم والمعارف"[4].

فالتراث العربي الإسلامي هو كل تراث إسلامي كتب باللغة العربية، بصرف النظر عن جنس كاتبه أو دينه أو مذهبه، لأن الإسلام رسخ هذا التقسيم في جميع الشعوب القديمة التي فتحها، فأشاع لغة الدين فيها، وهي اللغة العربية التي كست تلك الشعوب بلون فكري واحد متعدد الأطياف، ألا وهو الفكر الإسلامي والفكر العربي"[5]، بكل إنتاجاته الدينية والأدبية، لكننا سنعمد في هذه الدراسة لبعض الأجناس الأدبية العربية وأثرها في تطوير الرؤية المنهجية للدراسة الأدبية المعاصرة، باعتبارها تشكل مبدأ تنظيميا ومعيارا تصنيفيا للنصوص ومؤسسة تنظيرية ثابتة تسهر على ضبط مقومات النتاج الفكري الأدبي وتحديد مرتكزاته وتقعيد بنياته الدلالية والفنية والوظيفية من خلال مبدأ الثبات والتغير. كما تساهم الأجناس الأدبية في الحفاظ على النوع الأدبي التراثي

---

(1) عبد الحميد، محسن: تجديد الفكر الإسلامي، سلسلة قضايا الفكر، العدد10، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، مصر، 1997م، ص 18.

(2) الشاهد، محمد: رحلة الفكر الإسلامي من التأثر إلى التأزم، دار المنتخب العربي، بيروت، ط1، 1994م، ص63.

(3) حلمي، مصطفى: الفكر الإسلامي في مواجهة الغزو الثقافي، ط1، دار الدعوة للطبع والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998م، ص46.

(4) عبد التواب، رمضان: التراث العربي و مناهج تحقيق التراث،ط1 مكتبة الغانجي، القاهرة،1986م، ص:7.

(5) المرجع نفسه: ص7.

ورصد تغيراته الجمالية الناتجة عن الانزياح والخرق. فهي من أهم مواضيع نظرية الأدب، وأبرز القضايا التي انشغلت بها الشعرية العربية قبل المد الغربي ذلك أن معرفة قواعد الأجناس الأدبية تساعدنا على إدراك التطور الجمالي والفني والنصي وتطور التاريخ الأدبي باختلاف تطور الأذواق وجماليات التقبل والتلقي، فضلا عن تطور العوامل الذاتية المرتبطة بشخصية المبدع من ناحية الجنس والوراثة، والعوامل الموضوعية التي تحيل على بيئة الأديب وتمظهراتها الطبيعية والجغرافية والاجتماعية والتاريخية والدينية وفق نسق تراثي متكامل يعكس نظرة مستقبلية واسعة تمثل تأليفا بين التصورات الواقعية في إطار نظرية بنائية للمعرفة تستند على التأمل الفلسفي ذي الطبيعة العامة نحو موضوع تفكيرنا، الشيء الذي يمكننا من القول إن الأجناس الأدبية ليست شيئا ملموسا ولا تخيلا ذهنيا يمكن اختزاله في نص أو مجموعة من النصوص، وإنما فكرا متقدا ينبع من قناعة ذاكرة الماضي لتأصيل المستقبل»[1].

فبعد جرد هذه التحديدات المصطلحية، سنحاول دراسة الموضوع وفق رؤية منهجية، تتمثل على الشكل الآتي:

1- التراث بين غنى الموروث واستنساخ المنهج.

إنَّ الكشف عن حقيقة الموروث الفكري، يقتضي منا منهجا ينبني على قواعد دقيقة، تهيمن على سير البحث أو الدراسة، وتحدد عملياته حتى يصل إلى النتيجة المرجوة، لإعادة تقويم مسار التراث العربي الإسلامي، الذي بات يعيش لحظات اغتراب عبر الزمان والمكان، الشيء الذي جعله يمر عبر منحنيات الركود وعدم الثبات، من خلال القوى الخارجية التي وسمته بالتخلف فصار في أعينهم يشكل لحظة جمود تاريخي، وفي أعيننا بصمة جهل وعرقلة لمسار التقدم، والسبب راجع لغياب خطة منهجية للتعريف به، بعد انقضاء مرحلة الازدهار الفكري في نشر التراث، أيام مطابع بولاق الرائدة، التي ضخت العديد من أمهات الكتب التراثية، وكذا دائرة المعارف العثمانية بحيدر أباد، والجمعيات العلمية العربية الاستشراقية، وأعلام الرجال المتحمسين للتراث ونشره، لكن ارتكاننا الآن إلى التراث من زاوية أحادية لا يمكن أن يشكل رؤية ضاربة في الزمن لتحديد المنهج الصائب والقادر على كشف حقيقة وانبعاث ويقظة العقل العربي الإسلامي من جديد، لأن إصدار

---

(1) M. Glowinski, «les genres littéraires», In: théorie littéraire problèmes et perspectives. Presses Universitaires de France,1989.

الأحكام على وقائع التراث، لا يمكن بحق أن يحيط بفهم واضح دون النفاذ إلى أعماقه لاستنطاق أسسه الفكرية، حتى يتسنى لنا فهم الحقائق المحرفة، والتي تسعى لهدم معالم حضارتنا، ولا يمكن أن نصل لذلك إلا من خلال وعي معاصر يكشف رؤية الماضي على نحو كامل متماسك لا نستطيع أن نلغي فيه جانبا على حساب جانب آخر؛ لأن كل الجوانب محكومة بسياق تاريخي واحد، فلولا الغزالي مثلا ما كان ابن رشد، وبدون مدرسة ابن العربي ما كان فكر ابن تيمية، وبعيدا عن وجود المعتزلة ما كان وجود الأشعرية، لنتيقن من كل هذا أن التراث وحدة عضوية متكاملة داخل بناء معرفي خاص تحكمه وتؤطره نظرة تاريخية معاصرة، قادرة على تحرير العقل العربي من وهم الجهل بالتراث، والتأكد أيضا من استحالة الفصل بين كون بن رشد فيلسوفا عقلانيا، وكونه فقيها مالكيا، كما ندرك أنَّ نصيب ابن سينا والفرابي وابن رشد من العقلانية لا يقل عن نصيب الصوفية من أمثال المهروردي وابن السبعين، لندرك أن حقيقة ماضي التراث العربي الإسلامي، حقيقة تنبني على التماسك العلمي المنهج، والذي لا يمكن اختراقه إلا بجهل، هذا يعني أن الفكر التراثي يشكل انسجاما بين الدين والفلسفة والفلك والرياضيات والمنطق والأدب، كما أن التراث أنتجت متون الفقه ورقائق الزهد، في الوقت الذي أنتج فيه ماجن الشعر وساقط الأغاني، وأن الإسهام العلمي العربي ـ المدون ـ لا يقل عن حجمه أو أهميته عن الجانب الديني واللغوي والأدبي إذا لم يتعرض لجانب التحريف والاستنساخ المنهجي»[1].

فتتبع مسار المنهج، يبرز لنا قدرة المفكرين العرب المسلمين، على ممارسة التفكير العقلي المستقل وأسبقيته في الإسلام، قبل تدخل "المؤثرات الأجنبية" التي لم ينتقل مفعولها إلى الفكر الإسلامي إلا عبر الترجمة، لتبني طروحها على أراء واهية، تعمد إلى تقييد فلسفة الفكر العربي التراثي ووضعه موضع شك واستنساخ لكونه لم ينتج رؤية أكثر وضوحا، مدعين أن المسيحية كانت مهد الحرية ومنبت النظم التي صانت ذخائر الفنون والآداب، وبعثت العلوم بعثا قويا، ومهدت لانفتاح التراث وتغديته، وقد وجدت هذه الطروح سندها في نظرية رينان (Rinan)، من ادعاءات في أوائل هذا القرن، حيث يقول: "إن العقل السامي لا طاقة له إلا على إدراك الجزئيات والمفردات منفصلا بعضها عن بعض، أو مجتمعة في غير تناسب ولا انسجام ولا تناسق ولا ارتباط، أما العقل الآري

---

(1) زيدان، يوسف: التراث المجهول، تحقيق الدكتور إبراهيم الدسوقي، ط2، دار الأمين للنشر والتوزيع، نهضة مصر، 1982م، ص 14 ـ 15.

فعلى عكس ذلك يؤلف بين الأشياء بواسطة منهجية لا يتخطى واحدا منها غيره[1] محاولا بذلك تبرير وجود منهج منظم لدى الجنس الآري في فهم وبلورة معطيات الفكر التراثي، عكس العرب الذين "ضيق الإسلام أفاقهم، وانتزع من بينهم كل بحث نظري"[2].

لكن الإشكال الذي وقع فيه هذا المستشرق، هو الحكم الظاهري، الذي يقتصر على رؤية سطحية ثابتة، تفتقر لآليات منهجية، في استنطاق الموروث الفكري العربي الإسلامي؛ لأن رينان كان يغفل جوهر المكونات الثقافية التي تحتاج إلى منهج دقيق يقوم على البرهنة والاستدلال وليس الوصف، لأن التراث الإنساني، هو نتاج تلاقح متبادل بين الحضارات شريطة عدم الانزياح إلى فئة دون أخرى، وإنما الاستفادة وتحقيق مبدأ الاعتراف ونسبة الشيء لصاحبه، لأن الجهل بهوية التراث رهين بجهل هوية المنهج، وبالتالي اختزال الفكر التراثي في نظرة أحادية ضيقة يشوبها التناسخ والاستنساخ، الذي لا طائل من ورائه في خدمة الفكر التراثي، كل هذا يجعلنا نعيد النظر في مجموعة من المناهج الخاطئة المبنية على نزعة التعصب للآخر، فعلى أي أساس منطقي إذن يمكن للباحث المعاصر أن يقوم منهجه حتى ينسجم مع متطلبات الفكر التراثي لأمة من الأمم؟

فحتى لا تطغى آليات الاستنساخ الخارجي على تراثنا وتضييق كلياته إلى جزئيات تخدم الغرض الفكري للحضارة الغربية، لابد من مراعاة بعض الأسس المنهجية في الأدبيات التراثية وهي:

- تقويم المنهج على أساس تحديد حاجيات التراث الفكري.
- نكران الذات و حضور الأمانة العلمية.
- تحقيق مبدأ المشاركة في فهم التراث للتمييز بين ما هو مادي وفكري، قصد تحديد آليات المنهج.
- اهتمام المنهج بالأمور الظاهرة والباطنة للتراث، عن طريق العناية بالنواحي الفكرية للأمة العربية الإسلامية.

---

(1) كريم: سامح: المستشرقون والثقافة العربية، صحيفة الأهرام، العدد 131، مجلة الصدى الغراء، مصر، 2007م، ص: 22.

(2) السويسي، محمد، هاشم، صلاح الدين عثمان، طه، محمد، بوحديبة، عبد الوهاب، الزرقاء، محمد أنس، مناهج المستشرقين في الدراسات العربية الإسلامية، الجزء الأول، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، إدارة الثقافة، تونس، 1985، ص 440.

كلُّ هذا يشكل دعامة أساسية في ترشيد بناء منهج علمي معاصر يستطيع الربط بين الماضي والحاضر، عن طريق فهم معايير التعامل مع كل ظاهرة تراثية من مختلف الأبعاد الفكرية والثقافية والمادية.

2- الذاكرة التراثية وهوية العقل العربي

يرجع التأثير السلبي في فهم التراث الفكري العربي الإسلامي، إلى غياب الوعي الفردي بأهمية التراث الحضاري، وتأثيره على مستقبل الأجيال الصاعدة، مثل التعصب الديني، والتملص من القيم الثقافية، ومن الإرث الفكري في تجلياته الموسومة في المخطوطات والكتب والرموز والمنحوتات...، وما لهذه الأشياء من تأصيل للقيم الحضارية الإسلامية في بناء منهج معاصر بعيون تراثية، ذلك أن فهم الذاكرة التراثية لا يقتصر على التعريف بها لغة واصطلاحا، وإنما التغلغل والنفاذ بداخلها لاستخراج كنوز مدركاتها من وعي المفكرين العرب القدماء، أي ذلك الإرث الكامن في تصوراتهم تجاه حقائق حياتهم وطبيعة نظرتهم لزمننا المعاصر، فاستلهام هذا الواقع المتجاذب بين الماضي والحاضر، ينبغي أن يسطر له منهج واضح المعالم قادر على جعل الباحث متمكنا من تدبر التراث بعقل متمعن، في فهم أسرار خباياها حتى لا نقع في سقطات التأويل الخاطئ، وإنما توفير إرادة تحمل مسؤولية ثقلها، وكأننا بذلك نتمثل حقا ما جاء في قوله تعالى: ﴿فَأَمَّا ٱلزَّبَدُ فَيَذْهَبُ جُفَآءً ۖ وَأَمَّا مَا يَنفَعُ ٱلنَّاسَ فَيَمْكُثُ فِى ٱلْأَرْضِ﴾ (الرعد، الآية 17) من هنا يتبين أن بلورة العقل العربي في فهم ذاكرة التراث الإسلامي، لازال يعاني الكثير من التشنجات، على مستوى المنهج، لتسطير رؤية واضحة تكون بمثابة حافز نستطيع به النهوض بهذا الإرث الفكري، قبل ضياع وتفكك خيوط معالمه داخل أقبية التاريخ، أو فقدان بريقه عبر الزمن، لكون اعتقادنا ونظرتنا للتراث بقيت محصورة في الماضي، وأن النبش في ذاكرته لن يجعلنا منفتحين على المستقبل، الشيء الذي خلق أزمة الوعي المنهجي في التعامل مع هذا الإرث الحضاري، أي أزمة فقدان الهوية الفكرية بيننا وبين ما ضينا، لتتقطع جسور التواصل بين ذاكرة الماضي وعقلية الحاضر، فلو ألقى المرء نظرة فاحصة على جوانب التراث التي نتغنى بها اليوم لوجدنا الكثير منها في طريقه إلى التلف والضياع، فنحن نسمع عنها ولا نراها، وإذا ما رأيناها لا نلبث أن نفقدها من جديد؛ لأننا لا نعي أن التراث روح الفكر، وإذا غابت ماتت هويته الحضارة؛ لأن الذي يبني التراث، هو روح

الفكـر أي عقليـة الإنـسان المتقـدة، وفـق مـنهج دقيـق وواضـح، ينطلـق مـن مبـدأ الـصيانة (Maintenance) من كل الشوائب العالقة به من تحريف فكري قد يضر بمقومات بنائه، تم اعتماد مبـدأ تـرميم الـذاكرة (Restauration de la mémoire)، عـن طريـق صـقلها بنظـرة عقلانيـة نستطيع بهـا الرجـوع إلى الماضـي والتفاعـل معـه بنـوع مـن الانـسجام عـن طريـق مبـدأ التكييـف (Adaptation) مع متطلباته بنوع من الدقة والتحليل والبرهنـة والاسـتدلال، وفـق فلـسفة تهـتم بمنهج حل المشكلات، والبحث عـن بـدائل لا تحتمـل التحريـف لتـصورات غـير واضـحة المعـالم، باستخدام الـتفكير المتقـارب بـين حقبـتين زمنيـتين متباعـدتين، بواسـطة إعمـال العقـل في البحـث والتجريب قصد الوصول إلى صياغة ملائمة تعيد للذاكرة التراثية ما ضاع مـن خـصوصياتها نتيجـة عوامل تعرية التماطل والنسيان، باعتبـار الـتراث ذاكـرة شـعورية واللاشـعورية في ذهنيـة الإنـسان العربي المعاصر، باعتبار أن منهج فهمها يوجه مسارنا ثقافيا وحضاريا ودينيا وجماليا لمعرفـة الماضـي والاستهداء به لدعم الحاضر بمجموعة من القواعد والمبادئ؛ لأن الفكر التراثي هـو مفتـاح المقاليـد المادية المتخفية وراء عتبات ماضيه، وهذا ما أشار إليه عابد الجابري بقوله: "التراث هو موروث ثقافي وفكري وديني وأدبي وفني"[1]، فهو نتاج العقل المنفتح بعطاءاته المخزنـة داخـل ذاكرتـه البعيـدة عـن صدمة الحداثة والاسـتلاب والتغريـب، وطـرح مفهـوم الهويـة و الخـصوصية الحـضارية والثقافيـة، ولتفادي أزمة هوية العقل العربي لابدَّ من إعادة قـراءة تراثنـا بـأدوات جديـدة، و بعقليـة معاصـرة قادرة على النقد والتحليل لاستقراء حيثيات الموروث مرجعيا وتاريخيـا"[2]؛ لترشـيد الثقافـة العربيـة الإسلامية بنوع من الاستحكام العقلي المبني على الحجج الثابتة، حتى لا نقع فيما ذهب إليـه بعـض المستشرقين أمثال كولفين (Golvin) بقوله: "إن العرب أنفسهم عاجزون على التمكن مـن اسـتثمار ما جمعوه من نتائج، بعد طول عناء...وفق نظرية شاملة"[3].

---

(1) الجابري، محمد عابد: التراث ومشكل المنهج، المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية، دار توبقال للنـشر، الـدار البيـضاء، ط1، 1986، ص 74.

(2) المرجع نفسه: ص 87.

(3) Golvin.L, Essai l'architecture religieuse musulmane T.L. (Generalités), 1970, p39.

3. منهجية ترميم التراث وهدم المعتقدات

إنَّ ما وصلنا من تراث الماضي، يتمثل في بقايا أثرية أو شواهد دالة أو أنماط سلوك وسجايا باقية، تمثل شريحة رقيقة من نتاج الماضي الضخم، ذلك أن إعادة بناء التراث يرتكز على وضع منهج لحمايته والمحافظة عليه، فكريا وماديا، وبما أن موضوعنا ينصب على التراث من حيث هو موضوع فكري، فإن طرق البناء تتحدد في الحفاظ على الشواهد التاريخية، كما وصلتنا دون تعديل أو تغيير يمس جوهرها أو إتلاف يطمس معالمها، ومعنى البناء بمفهومه العميق هو بعث وإحياء هذا التراث باعتباره "خلفية فكرية لتكويننا الحضاري، لذا وجب الكشف عن حقائقه عن طريق الصيانة و الترميم وفق منهج علمي قادر على جمعه وإبرازه والتعريف به ودراسته"[1]، وفي مقدمة ذلك كله هو هدم المعتقدات والشوائب العالقة به من خلال إعادة توظيفه بطريقة صحيحة ترفض التأويل وتخضع لمنطق الحجة في البرهنة والاستدلال عليه، حتى يتسنى لنا التعايش معه فكريا عن طريق إعادة الإنتاج الجيد، وليس تحنيطه في المتاحف وداخل العقول المتحجرة تجاه موقف إعادة بنائه، ولعل معيار بناء المنهج التراثي يستند إلى ثلاثة معايير، وهي:

- معيار القيمة العلمية.
- معيار القيمة الفكرية
- معيار القيمة التاريخية

أي أنَّ القيمة العلمية تتحقق في الغالب من خلال ما يمكن أن يقدم من معارف نادرة و دالة على تطورات فكرية تفيد الباحثين المعاصرين أثناء التنقيب عن الموروث، أما معيار القيمة الفكرية فتتأسس على منطق فلسفة الوعي بما يمثله التراث من قيمة قصوى في بناء العقل العربي الإسلامي، في حين تظل القيمة التاريخية الشاهد الزمني لتشكيل صورة صادقة على الماضي، "وكل هذا من شأنه أن يحافظ على التراث في مجال العمارة الفكرية، ويقيه من عوامل الهدم الدالة على الاستلاب الثقافي و فقدان شهية البحث و التنقيب على فوائده التي تخص الفرد والمجتمع"[2]، للسير قدما نحو تراث خال من الشوائب التي تسعى إلى تحريف ثوابت المنهج التاريخي، وهذا الشيء يجعلنا

---

(1) عماني، فتحي، الخياري، عبد العزيز، قفص، سمير، الزياني، محسن: قانون الآثار العربي، ضمن كتاب الآثار الإسلامية في الوطن العربي، المنظمة العربية للتنمية و الثقافة والعلوم، تونس، 1985.

(2) ياسين، محمد سيف: توظيف التراث في التربية الحديثة، مجلة الفيصل الثقافية، العدد2010، 1994م، مصر، ص: 19.

نتساءل: إلى أي حد استطاع العقل العربي وضع أسس منهجية لبناء وترميم التراث الفكري العربي الإسلامي؟ وما هي الضوابط الإجرائية المتبعة في ذلك؟

إنَّ من بين الركائز الأساسية لإعادة ترميم التراث، وهدم المعتقدات، هي:

1- إيقاف نزيف الفكر القائل إنَّ الفكر الغربي، هو فكر كوني عابر للقارات، وهذا كلام متناقض لأنه لا يكاد يستقر على حال، وإنَّما هو في تغير مستمر، وتحول دائم.

2- عدم الإعراض عن التراث العربي الإسلامي، والارتماء في لجج المناهج الغربية التي تسعى إلى هدم الثوابت الصحيحة في الفكر العربي الإسلامي؛ لأن هذا يستبطن بالضرورة الحكم على التراث.

3- سلك الوساطة بين من تمسك بالقديم والتزم بالأصالة وبين من أقبل على المعاصرة في فهم التراث، وفق منهج يحدد أوجه التقاطع البناء نحو الرقي بموروث الأمة، وتحقيق التواصل الإنساني والاجتماعي عالميا.

لذلك وجب اختيار ما في التراث من نماذج اختياراً قائما على الفهم، والتمييز والفرز، والتبويب، والتصنيف، والتقويم التحليلي الصادق، البعيد عن الذاتية، ومن ثم "ترسيخ أكثر عناصر التراث قدرة على الإسهام في تغيير الواقع الحالي باستخدام المنهج العلمي في التفكير، فإذا كان لدى الأسلاف طريقة تفيدنا في الحياة الراهنة أخذنا بها، وما لا ينفع عملياً وتطبيقياً في حياتنا تركناه أي أننا نأخذ من الموروث الأجزاء المهمة والمبدعة في محتواه، وبهذا تكون معاصرة التراث متمثلة في إعطاء قيمة وظيفية حاضرة بتحويل التراث إلى عناصر قوية ومفيدة وفاعلة في الحياة المعاصرة"[1]، وهدم المعتقدات الخاطئة التي تسعى إلى تضليل الوعي العربي الإسلامي عن المنهج السوي، ومن بين الذين تملكوا الجرأة لضرب التراث بمعتقدات واهية، نصر حامد أبو زيد، الذي عقد مقارنة بين التراث الغربي والعربي، فقال: "إن الأولى غنية بالعلوم والفنون والآداب والنظم السياسية والتيارات الفلسفية، وأما الثانية، فهي شظف لا تقدم حلاً لمشكلة واحدة، كما أن الأولى تمثل شريان الحياة و الثانية مجرد نفائس قديمة معروضة في متحف للزينة، لا نفع لها إلا مجرد متعة النظر"[2].

---

(1) منير الدين، أميرة عبد الرحمان: التراث الإسلامي والبيئة وتوجيه عملية تطوير المناهج، ط2، كلية التربية جامعة أم القرى، السعودية، 1998م، ص 65.

(2) أبو زيد، نصر حامد: الخطاب و التأويل، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، 2008م، ص 76.

فإذا كانت اللغة العربية كما وصفها الناقد، فما هي الإمكانيات المراد نهجها لجعل موروثها أكثر حيوية ونشاطا، وماهو الشيء الذي جعل التراث الغربي محط نشاط وإنتاجية؟

تعتبر فلسفة طرح السؤال من بين الأسس والمرتكزات الداعمة لإيجاد منهج قادر على تحديد مواطن الإشكال؛ لأن الذي يزيد التراث ردماً وهدماً، هو النظرة الأحادية القاصرة والخالية من روح المبادرة، فبالقضاء على المعتقدات السلبية والبحث عن بدائل إيجابية، نستطيع بذلك النهوض والإقلاع بتراثنا إلى أبعد الحدود، لهذا ففلسفة السؤال تعتبر أكبر منهج نستطيع من خلاله الدخول إلى تراثنا من أوسع الأبواب، تاركين وراء ظهورنا عشوائية الأحكام، متجندين فيما بيننا لوضع منهج فلسفي تراثي تاريخي قادر على إزالة عتمة النسيان وسوء الفهم من تراثنا الخالدة.

4. التلاقح الحضاري وإشكالية الثابت والمتحول في الفكر العربي الإسلامي

لما كانت الضرورة المنهجية، عاملاً أساساً في فهم ماهية التراث العربي الإسلامي، والتدقيق في حفريات أصوله وروافده المعرفية والابستيمية تجاه ماضيه، فإنَّ هذه الماهية تتحدد بالثبات، وعدم التحول أو التغير عن الأصل، وهذا ما يفسر تلك الحركات التي تدعو إلى تموجات العالم والإنسان وفق أصول ثابتة تحكمها تحركات داخلية، فمنها ما يرتبط بالتمسك بأصول الماضي والانكفاء على ما تركه الأجداد، في حين نجد أن القرآن الكريم، جاء لمحاربة مثل هذه الأنماط من التفكير، في دعوته المتجددة إلى إعمال الفكر، وعدم الركون والجمود لقناعات الأولين التي تتعارض مع العقل والمنطق والدين، كما في قوله تعالى: ﴿وَإِذَا قِيلَ لَهُمُ ٱتَّبِعُواْ مَآ أَنزَلَ ٱللَّهُ قَالُواْ بَلْ نَتَّبِعُ مَآ أَلْفَيْنَا عَلَيْهِ ءَابَآءَنَآ ۚ أَوَلَوْ كَانَ ءَابَآؤُهُمْ لَا يَعْقِلُونَ شَيْـًٔا وَلَا يَهْتَدُونَ﴾(البقرة الآية: 170)

فهذه القوانين الإلهية لها أبعاد دلالية، لفهم التركيبة الإنسانية في علاقتها بذاتها وبالآخر، من خلال جدل التصادم والتلاقح بين الثوابت والمتغيرات التي تبلورت في وجدان الإنسان وترسخت في قرارات عقله، بفعل تواصل الأجيال، وتراكم المعارف، وفق مناهج بحثية شقت مسار التطور العلمي للحد الذي لم تعد تجدي معه محاولات الترميم السطحي، ومساعي الترقيع الباطني للتغطية على أي كيان اجتماعي بات آيلا للجمود ما لم يتخطى عتبات طفولته الثقافية، من خلال كثرة قيود الثوابت الضيقة، التي أسرت الفكر العربي الإسلامي لسنين طوال، فلتحقيق الحرية والخروج أو الانعتاق من حياة البدو إلى الحضارة، لا بدَّ من إجراء تصالح مع الفكر التراثي عن

طريق الاعتراف به كابن شرعي للفكر المعاصر، ما دامت التراث وليدة عقلية إنسانية، فهي إذن تعيش و تحيى على حساب روح الفكر المتجدر من هوية الإنسان المعاصر والأصيل، الثابت على مبادئه المتحول بفكره من ضيق التصور إلى رحابة الرؤيا، ذلك أنَّ حديثنا عن التحول ليس ضربا جذريا لأشكال ثوابت المقدس التراثي، وإنما حركة فكرية باطنية تحدث هزات فكرية ذات بعد نظري قادر على تفادي الصدمة الحضارية التي قد يخلفها المد الخارجي، على جغرافية ثقافتنا التراثية، باعتبار أن المشاريع الفكرية وصياغة المقولات ونحت المفاهيم، يعدُّ بعثاً جديداً يسم التراث العربي بطابع التحول، المبني على الاندغام والتلاقح مع الثقافة الغربية، بنوع من الثبات في المبدأ والتحول في الرؤيا، أي أنَّ الوعي والرؤية يدخلان ضمن المنهجية التي تنقصنا في التعامل مع الآخر بنوع من الانفتاح المعقلن أي الوعي بوجوب معرفة الوعي بالآخر، والوعي بـ (بكيفية) معرفة الآخر، ثم الوعي بوجوب الحفاظ على المسافة بيننا وبين الآخر؟ لأن الإشكال عندنا لا يكمن في التلاقح الحضاري مع الغرب فقط، وإنما في طبيعة هذا التلاقح ومميزاته التي تصنف كل ثقافة على حدة، وكيفية التكامل والانسجام بين الثقافتين؟

شيء يدفعنا للقول بأنَّ: "ثقافتنا الراهنة محكومة بهذا الآخر و تابعة له، بقدر ماهي محكومة و تابعة لثقافتنا القديمة، أعني تراثنا العربي الإسلامي"[1]، ثم إنَّ هناك عاملا آخر يزيد من قلتنا في التعامل مع الوافد الجديد، ألا وهو اختلاف المنظومة الفكرية؛ لأن تراثنا أيضا في "يقظة عصوره" كانت نتاجاً لروافد عدة، الشيء الذي يولد لدينا سؤالا آخر هو: "لماذا الاعتراض عن الحداثة الغربية، في الوقت الذي نجد فيه تراثنا قد نهل من ثقافات أخرى؟

ليكون جوابنا مبنيا على فلسفة منهج السؤال الرامي إلى تطوير التراث حسب مقتضيات البيئة العربية، وفق منهج علمي يسعى إلى إضفاء وهج المبادرة للموروث الثقافي وتطعيمه بتقنيات معاصرة تجعله يتجدد عبر الزمن، شريطة المحافظة على جوهره الباطني، مع العلم أنَّ "كل موروث هو نتيجة للتفاعل والجدل بين الحضارة العربية الإسلامية والحضارات الأخرى، خصوصا اليونانية"[2]، مع الإشارة إلى ضرورة تواضع مستوانا الفكري الذي يعيقنا عن رسم منهج استشرافي للمستقبل، لذا فإنَّ قدرتنا على فك رموز تراثنا الفكري، وحل طلاسمه يعد سبيل امتلاكنا جرأة فهم المنهج

---

(1) الجابري: محمد عابد: إشكالية الأصالة والمعاصرة في الفكر العربي الحديث والمعاصر، صراع طبقي أم مشكل ثقافي؟، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 1987م، ص34.

(2) المرجع نفسه: ص 29.

العلمي للقضاء على المعوقات الثابتة، "ولما كان التراث يشير إلى الماضي والتجديد يشير إلى الحاضر، فإنّ قضية التراث والتجديد هي قضية التجانس في الزمن وربط الماضي بالحاضر لإيجاد وحدة التاريخ"[1] بين الثابت والمتحول فكرياً ووجدانياً واعتمادهما كاستراتيجية معرفية منطقية عقلانية في قراءة المنظومة التراثية، حينئذ تكون القراءة موضوعية ومتوازنة وصحيحة؛ لأن البنية الثابتة داخل النسق الثابت من الناحية المنطقية لا تقبل الاجتهاد الضال، لكونها تستعصي على التأويل الفاسد. في حين يستسلم النسق المتحول للتأويل المشروع، ويرضخ للاجتهاد، وقبول النقد، وإبداء الرأي. هذا وتجدر الإشارة إلى أنَّ الاحتكام لهذه الإستراتيجية المعرفية ذات المغزى الفكري العميق، والبعد المنهجي الدقيق ستعمل وبقوة على تجاوز إشكالية الأزمة التي أتعبت الفكر العربي، ألا وهي إشكالية الأصالة و المعاصرة التي أسالت كثيراً من الحبر من لدن قطبين فكريين متناظرين، وهما قطب فكري مرجعية تراثية تاريخية تحكمها رؤية بعثية، إحيائية اتباعية، وقطب فكري مرجعية غير تراثية، تحكمه رؤية تقدمية حداثية. ولعل هذه أسس انبنت على نظرة سجالية حولت الصراع والسجال إلى ثقافة إقصائية، بمعنى أنَّ كل قطب يجتهد لإقصاء الآخر بجدوى عدم فاعليته، وذلك لكون التراثي منغلق متخلف خارج عن سياق العصر وفق الرؤية الحداثية التي تنادي بقطع الصلة مع الماضي كتاريخ؛ لأن التحديث والتطور لا يمكن أن يتحققان بالانكفاء نحو الماضي كما أنَّ الانفتاح على قيم الحداثة الغربية لا يمكن أن يحقق للأمة طموحاتها المنتظرة، ما دامت متعارضة مع قيم الأصالة، والخط الثقافي والتوجه الفكري، وفق رؤية تراثية اتباعية"[2].

والواضح أنَّ هذا السلوك الصدامي بين القطبين قد خلق توتراً على الساحة الفكرية مما انعكس سلباً على باقي المجالات، لا سيما الضرر الذي لحق بقيم الفكر المؤمنة بالحوار الهادئ الصانع للحضارة الإنسانية، القائمة على التعايش بين الأفراد والجماعات والأمم والشعوب. فما أعظم التاريخ بأحداثه، وما أجمله بحركته حين يربط الماضي بالحاضر، ليبث فيهما روح القوة المستمدة من عمق الأصالة وعبقها، وصدق التجربة في إعادة ترميم التراث بإرادة فكرية تخضع لمنهج قابل للتمدد والانكماش، حسب متطلبات راهنية الحاضر، وخصوصيات الماضي اللذان

---

(1) حنفي، حسن: التراث و التجديد، موقف من التراث القديم، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1983، ص17.

(2) العالم، محمد أمين: الوعي والوعي الزائف في الفكر العربي المعاصر، مطبعة النجاح الجديدة الدار البيضاء، 1988م، ص18.

يشكلان نقطة تلاقح، لبناء فكر مستقبلي، يستند على أسس تاريخية، تقبل التعايش الذي يؤثر إيجابا رغم مرور الزمن.

5. أثر المنهج على خصوصية التراث الأدبي العربي:

امتازت الدراسة الأدبية العربية بمنهج نقدي وسمها بمجموعة من الخصوصيات التي صنفتها عن الدراسات الأدبية العالمية، وهذا ما نلمسه في الجوانب الفنية والدلالية في الشعر العربي المعاصر وبالخصوص تلك التي لها علاقة بظاهرة توظيف التراث الشعبي. إذ لا يكاد ديوان يخلو من الإشارات الفلكلورية والرموز الأسطورية، والأجواء الشعبية المعروفة لدى العامة والخاصة، أو تضمين هياكل أسطورية وأشكال شعبية قديمة أو حديثة للتعبير عن مضامين جديدة وتجارب معاصرة. ومن ثمّ باتت هذه الظاهرة في حاجة إلى بحث يعمق دلالتها، ويستكشف أصولها ومرجعياتها الفكرية والحضارية، ويحدد قيمتها الفنية، وفق منهج واضح يسعى إلى محاولة إزاحة اللثام عن أسباب اهتمام الشعراء المعاصرين بالتراث الشعبي وطرائق توظيفه، وما اكتسبه النص الشعري من خلال استعانته بأشكال التعبير الشعبي.

ولابدَّ أن يتوجه هذا العمل في الوقت ذاته إلى اقتراح بعض الأساليب الفنية المنهجية التي تعمد إلى تفكيك مكونات التراث التي من شأنها توضيح الرؤى والمعالم، وبالتالي تجنيب الكتابة الشعرية والروائية والقصصية.. الوقوع في الحشد والتكرار وغيرهما من المزالق الفنية، كالغموض الناجم عن العجز في تمثّل هذا التراث، أو التأويل الخاطئ لبعض الشخصيات والأحداث، أو التقليد الناتج عن التشابه المفرط في طرائق الاستخدام والتوظيف، كما أنَّ هذه الدراسة لم تنطلق من نتائج ومسلمات سبق التوصل إليها، وإنّما تهدف إلى تحويل النتائج والمسلمات التي سبق التوصل إليها إلى فرضيات، مستضيئين في ذلك بدراسات رائدة وبخاصة تلك التي قدّمها خليل أبو جهجه في قوله: "... ولابدَّ من أن ترتبط حركة الحداثة الشعرية (العربية)، بمخزون تراثي قومي، تشكل أداته اللغوية، ومادته المكتوبة، وأساليبه الشعرية أساسا ثقافيا يتيح لتلك الحركة التجاوز والتخطي، لا الانسجام والخضوع... (هكذا) تمتلك الحداثة الشعرية أصالتها التي لا تكون إلا الاختلاف في الائتلاف، الاختلاف من إجل القدرة على التكيف، وفقا للتغيرات الحضارية ووفقا للتقدم،

والائتلاف من أجل التأصل والمقاومة والخصوصية[1]. كما أنَّ كل من: أنس داود في أطروحته بعنوان (الأسطورة في الشعر العربي الحديث) و أحمد المعداوي المجاطي في شق من أطروحته المعنونة ب (ظاهرة الشعر الحديث) اللذان راحا يدرسان الشعر العربي، بدءاً من مدرسة البعث والإحياء إلى مدرسة التجديد المتمثلة في نازك الملائكة، بدر شاكر السياب، وصلاح عبد الصبور، وخليل حاوي، وغيرهم من رواد حركة التجديد في الشعر المعاصر، وما كتبه أيضاً علي عشري زايد حول (استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي الحداثي)، حيث عمدا إلى رصد هذه الظاهرة رصداً فنياً من خلال تحديد ملامحها وتجلياتها، وربطها بمرجعيتها العربية والإسلامية وقدرتها على العطاء الدائم والمتجدد إذا أحسن استخدامها، ولعل أبرز شيء يمكن التطرق إليه في دراسة التراث الأدبي، ظهور بعض الاتجاهات التي اقتصرت على الأسطورة، دون غيرها من أشكال التعبير الشعبي الأخرى، واعتمادها على الطرح العام الذي بإمكانه إغفال الكثير من القضايا الجوهرية التي تميز قضيةً عن أخرى أو شاعراً عن آخر.

وعلى الرغم من هذا كله، فقد كانت الدراسة النقدية، خير معين في توفير أفكار وملاحظات أنارت العديد من الجوانب المظلمة في تراثنا العربي، فمهدت الطريق وسهلت سبيل السير فيه. وقد كان ذلك من جهة أخرى دافعاً رئيساً لاختيار هذا الموضوع، إذ حركته القناعة المطلقة بأنَّ ما أثير حول ظاهرة توظيف التراث الشعبي في القصيدة المعاصرة، وما كتب عنها، لم يعط الظاهرة حقها بعد من الدّراسة والتحليل والاستنتاج، وأنَّ جلّ ما كتب، كان منصباً حول الأسطورة في جوانبها الاجتماعية دون غيرها من الأشكال التراثية الأخرى وهذا دليل على ضعف الرؤية والمنهج المتبع من لدن الدارسين، من هنا جاءت هذه الدّراسة محاولة سدّ هذا الفراغ، وفق رؤية منهجية يراد بها أن تكون جديدة وشاملة، وذلك بالتركيز على الجوانب الفنية فيها، من حيث الجانب الحضاري المتمثل في (التعبير عن أزمة الإنسان والحضارة المعاصرة)، وفنية في (البحث عن أشكال جديدة للتعبير عن هذه الأزمة)، كما مهد لظاهرة توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة ما بذله بعض النقاد والباحثين، من جهود للعودة بالرواية العربية إلى تلك الأصول والجذور التراثية، بدلاً من ربطها بالرواية الغربية فقط.

---

(1) خليل أبو جهجه، الحداثة الشعرية العربية بين الإبداع والتنظير والنقد، دار الفكر اللبناني ـ بيروت/ 1995، ص 2

وقد وجد هؤلاء الباحثون أنَّ كتب التراث تنطوي على ألوان كثيرة من القصص، كالقصص الدينية، والقصص البطولية، وقصص الفرسان، وقصص الأخبار والمقامات، والقصص الفلسفية"[1]. فما كان منهم إلا أن قطعوا صلة الرواية العربية بالرواية الغربية، ونسبوها إلى هذه الأشكال القصصية والسردية الموجودة في بطون كتب التراث، معتمدين على أنَّ القصة موجودة عند كل الأمم، وأنَّ هذا الفن النثري عرفه العرب، كما عرفه الغرب، وأنه موجود في التراث العربي المليء بالقصص المتنوعة. ويرى أصحاب هذا الرأي أنَّ "الرواية تطور طبيعي للقصص التراثية، وأنَّ القصة موجودة عند كلِّ الشعوب والأمم، وتراهم يستشهدون بالأنواع القصصية الموجودة في التراث، مثل الحكايات والسير والمقامات... لنفي فكرة الاستيراد من الغرب"[2].

وقد أحصى الدكتور عبد الله أبو هيف في أطروحته، الكتب التي تحدثت عن التراث السردي، وتوقف ملياً عند كتاب "في الرواية العربية – عصر التجميع" للباحث فاروق خورشيد الذي أمعن النظر في منابع الرواية العربية مطمئناً إلى وجود الفن الروائي العربي، ضارباً بجذوره في عمق التاريخ، مثل قصص الجنوب حول ملوك اليمن الحميريين التبابعة وغزواتهم وفتوحاتهم وأبطالهم، وقصص الفتوة والحروب قبل الإسلام بين القبائل العربية، ومنها أيام العرب، وقصص الأنبياء في كتب التفسير والتاريخ"[3]، كما رفضت الرواية العربية في العقود الأخيرة تبعيتها للرواية الغربية، فكفت عن تقليدها، وبدأت تبحث عن أصالتها وهويتها الخاصة، بعد أن تعلمت منها أصول القص والتقنيات السردية المعاصرة، وقد حققت الرواية العربية هذه النقلة الهامة على طرائق انتمائها وأصالتها بالعودة إلى التراث القصصي والسردي، والإفادة منه في البنية العامة وتصوير الشخصيات، والسرد، والحوار، والإطار الزماني والمكاني، واللغة،...، بالإضافة إلى الغوص في البيئة المحلية، وتوظيف التراث الشعبي، من حكايات وأغان وأشعار وأمثال...، يضاف إلى ذلك مساهمة الرواية العربية في إعادة قراءة التراث، ورصدها للمواقف المتعددة منه، ذلك أنَّ توظيف الروائيين للتراث بأنواعه المتعددة يعدُّ مقياساً لتطور الفن الروائي، ودليلاً على الجهود الكبيرة التي

---

(1) انظر: سليمان، موسى: الأدب القصصي عند العرب، ط3 دار الكاتب اللبناني، بيروت 1960م.

(2) الماضي، شكري: فنون النثر العربي الحديث، ط1، منشورات جامعة القدس المفتوحة، عمَّان، الأردن، 1996م، ص: 23.

(3) هيف، عبد الله أبو: الاتجاهات الجديدة في نقد القصة والرواية في الوطن العربي، رسالة دكتوراه، جامعة دمشق 1999م، ص56.

بذلها الروائيون لتأصيل فن الرواية، ومؤشراً على تخلي الرواية العربية عن تقليد الرواية الغربية التي اصطبغت بسمات ميزتها لمرحلة طويلة من تاريخ الرواية العربية، مما جعل بعض الروائيين يتوجهون في العقود الأخيرة من القرن العشرين إلى توظيف التراث، بهدف تأصيل الرواية العربية في الموروث السردي، وتخليصها من أسر الرواية الغربية من جهة، وإعادة قراءة التراث من جديد في ضوء المستجدات الراهنة التي فرضت على الذات مراجعة الماضي من جهة أخرى.

وهكذا اتجه الفكر الأدبي في توظيف التراث إلى اتجاهين اثنين: أولهما وظَّف التراث السردي، كالحكايات الشعبية، والسير الشعبية، وفن الخبر، وفن المقامة، وفن كتابة الرسائل... وثانيهما عبَّر عن الموقف من التراث من خلال إسقاط أحداث التاريخ على الحاضر، وقراءة الحاضر في ضوء الماضي، حيث توجَّه الكتَّاب والمفكرون من رجالات عصر النهضة إلى إعادة الأشكال التراثية وإحيائها، وكان هذا التوجه وفق إطار نقدي يسعى إلى بعث التراث وإحيائه وهذا ما عرف بـ"المدرسة الإحيائية". أما الروائيون و الشعراء الجدد فقد تجاوزوا إحياء التراث إلى توظيفه توظيفاً واعياً، وإعادة تشكيله من جديد، وفق منهج استدلالي، يستند إلى أسلوب خطابي واضح، بهدف التخلص من هيمنة النص التراثي، وإنتاج دلالة جديدة تتولد عن شكل جديد لدراسة الأجناس الأدبية، و تأصيلها عن طريق توظيف تراث البيئة المحلية، لكونه يعبر عن الواقع المعيش، الذي يؤكد استمرار الماضي في الحاضر، واتخاذ بعض الشخصيات التراثية رموزاً لشخصية الإنسان العربي في الواقع الذي رصدوه في أعمالهم الأدبية قصد التطلع إلى الحاضر بنظرة كلاسيكية معاصرة.

الخاتمة:

ناقشت هذه الدراسة "فلسفة المنهج في ترميم تراث الفكر العربي الإسلامي"، فحللت فلسفة المنهج وأهدافها، والتراث بين غنى الموروث واستنساخ المنهج، والذاكرة التراثية وهوية العقل العربي، ومنهجية ترميم التراث وهدم المعتقدات، وأثر التلاقح الحضاري وإشكالية الثابت والمتحول في الفكر العربي الإسلامي، وأثر المنهج على خصوصية التراث الأدبي العربي. وتوصلت إلى أنَّ دراسة التراث تعدُّ من أهم الركائز الأساسية، التي تميز أمة عن أخرى، لما تحمله من قيم ومعان تزخر بالأصالة والعراقة المعبرة عن هوية الذاكرة الجمعية للإنسان، كما تمثل صلة وصل بين ماضي الأمم وحاضرها في ضخ روح المبادرة نحو التألق والتطور؛ لأنه لا حاضر بدون ماض يتكئ عليه، ويستفيد من مقوماته في شتى الميادين الفكرية، والثقافية، والدينية، ولأدبية، والفلسفية... وهذا

الشيء دفع كافة الأمم لحفظ وصيانة تاريخ تراثها؛ لأنه سجلاً ناطقاً بمنجزاتها عن طريق سن قوانين منهجية خاصة، لحماية التراث من عوامل الهدم المختلفة، بواسطة ترميم أسسها من مؤثرات الهشاشة حتى تستطيع مقاومة تصدع كل مدٍّ خارجي، يحاول زعزعة ثوابتها، ذلك أنَّ المنطق الأساس لهذه القوانين المنهجية، يكمن في وضع آليات للتفكير في منهج علمي يعمل على صيانة التراث من عوامل الضياع، وفق رؤية استدلالية، نحاول من خلالها تصحيح التصورات الخاطئة في فهم تراث الفكر العربي.

وتعدُّ فلسفة المنهج مشروعاً علمياً جاداً، يقتضي مبادرة هادفة من الباحثين المختصين بالفكر التراثي، ولتحقيق أهداف هذه الفلسفة، لابدَّ من إيجاد رؤية منهجية قائمة على وحدة الفكر ووحدة الإشكال، لننطلق بعد ذلك من تاريخ الفكر في علاقته بالحقول المعرفية التراثية، مستندين في ذلك على منهج منطقي و استدلالي، لما يقتضيه من رؤية فلسفية تستطيع النفاذ لجوهر السؤال، قصد استنطاق عمق مكونات التراث الفكري، وكشف العثرات الفكرية الملفقة له من لدن البعض والمتوارية خلف عتبة الزمن، من أجل تصحيحها بتوجه منهجي ذو طابع نقدي معاصر، يسعى لمد الجسور بين ذاكرة الماضي وعقلية الحاضر؛ بغية تشكيل هوية المستقبل المفعم برؤية منفتحة، قادرة على مواجهة عوامل التعرية الصادرة عن الآثار الخارجية للثقافة الغربية.

صحيح أنَّ دارسوا الأدب العربي لم يغفلوا أثناء اتصالهم بالثقافة الأوربية عن تلك القيم الثقافية العربية الإسلامية، بل نراهم يبذلون أقصي جهودهم في تطوير هذا التراث القومي والعمل علي توثيقه لربطه بالمجري العام للثقافة الإنسانية؛ لأنهم كانوا مقتنعين بأهمية ما يفعلونه، لكن لكي يتضح التصور أكثر لا بدَّ من التفكير في سن مناهج معاصرة قادرة على النفاذ داخل الذاكرة التراثية؛ لتعريف العالم بأدب متجدد يستطيع أن يواكب المتغيرات العالمية والقيم التي توارثتها الأجيال المختلفة، بالاعتماد علي أدوات فكرية وثقافية وفنية، قادرة على التعايش مع الآخر، شريطة الاحتفاظ بالهوية الأصلية للمادة العربية الإسلامية، خاصة بعد أن بدا النقد العربي القديم عاجزا، في بعض الأحيان، عن بلورة بعض القضايا الكبرى، نتيجة التقوقع وغياب الجرأة على التنقيب داخل أسراره المنسية، والمتناسية لدى البعض، ممن لهم نظرة أحادية لا ثاني لها في النهوض بالبحث عن وجود طرائق علمية بديلة وقادرة، على التماشي مع متطلبات العصر، لكن بمنطق لا يحيد عن الأصالة العربية في كنهها الداخلي.

المصادر والمراجع بالعربية

أولاً: المصادر:

1. القرآن الكريم.

ثانياً: المراجع:

1- أبوزيد، نصر حامد: **الخطاب والتأويل**، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، 2008م.

2- باشا، فؤاد أحمد: "**فلسفة العلوم بنظرة إسلامية**"، كلية العلوم، جامعة القاهرة، ط1، 1984م.

3- بن حماد، الجوهري إسماعيل: **الصحاح**، تحقيق عبد الغفور عطار، ط2، مادة نهج، دار العلم للملايين، بيروت.

4- الجابري، محمد عابد: **التراث ومشكل المنهج، المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1986م.

5- الجابري: محمد عابد: **إشكالية الأصالة والمعاصرة في الفكر العربي الحديث والمعاصر**، صراع طبقي أم مشكل ثقافي؟، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 1987م.

6- حلمي، مصطفى: **الفكر الإسلامي في مواجهة الغزو الثقافي**، الطبعة الأولى، دار الدعوة للطبع والنشر والتوزيع، القاهرة،1998م.

7- حنفي، حسن: **التراث والتجديد، موقف من التراث القديم**، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1983م.

8- زيدان، يوسف: **التراث المجهول**، تحقيق الدكتور إبراهيم الدسوقي، ط2، دار الأمين للنشر والتوزيع، 14، 15.

9- سبرنجر، لويس، مستشرق نمساوي، كان يحسن خمسا وعشرين لغة، عني بنشر نفائس اللغة العربية: كالإصابة في حياة الصحابة، وكشاف اصطلاحات الفنون، توفي سنة 1893. انظر: الزركلي، خير الدين: **الأعلام**، دار العلم بالملايين، ط15، ج1، بيروت، لبنان،2002م.

10- انظر: سليمان، موسى: **الأدب القصصي عند العرب**، ط3 دار الكاتب اللبناني، بيروت،1960م.

11- السويسي، محمد، هاشم، صلاح الدين عثمان، طه، محمد، بوحديبة، عبد الوهاب، الزرقاء، محمد أنس، **مناهج المستشرقين في الدراسات العربية الإسلامية**، الجزء الأول، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، إدارة الثقافة، تونس، 1985م.

12- الشاهد، محمد: **رحلة الفكر الإسلامي من التأثر إلى التأزم**، دار المنتخب العربي، بيروت، ط1، 1994م.

13- العالم، محمد أمين: **الوعي والوعي الزائف في الفكر العربي المعاصر**، مطبعة النجاح الجديدة الدار البيضاء، 1988م.

14- عبد التواب، رمضان: **التراث العربي ومناهج تحقيق التراث**، ط1 مكتبة الغانجي، القاهرة، 1986م.

15- عبد الحميد، محسن: تجديد الفكر الإسلامي، **سلسلة قضايا الفكر**، العدد10، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، 1977م.

16- عماني، فتحي، الخياري، عبد العزيز، قفص، سمير، الزياني، محسن: قانون الآثار العربي، **كتاب الآثار الإسلامية في الوطن العربي**، المنظمة العربية للتنمية والثقافة والعلوم، تونس، 1985م.

17- كريم: سامح: المستشرقون والثقافة العربية، **صحيفة الأهرام**، العدد 131،، مجلة الصدى الغراء، مصر، 2007م، ص: 22.

18- الماضي، شكري: **فنون النثر العربي الحديث**، ط1، منشورات جامعة القدس المفتوحة، عمّان، الأردن، 1996م.

19- منير الدين، أميرة عبد الرحمان: **التراث الإسلامي والبيئة وتوجيه عملية تطوير المناهج**، ط2، كلية التربية جامعة أم القرى، السعودية، 1998م.

20- هيف، عبد الله أبو: **الاتجاهات الجديدة في نقد القصة والرواية في الوطن العربي، رسالة دكتوراه**، جامعة دمشق، 1999م.

21- هلال، محمد غنيمي: **الأدب المقارن**، ط1، دار العودة، بيروت، 1983م.

22- ياسين، محمد سيف: توظيف التراث في التربية الحديثة، **مجلة الفيصل الثقافية**، مصر، العدد 2010، 1994م.

ثالثاً: المصادر والمراجع بالفرنسية:

1- Golvin.L ,**Essai l'architecture religieuse musulmane** T.L. (Generalités), 1970, p39

2- M. Glowinski , les genres littéraires , In: **théorie littéraire problèmes et perspectives**, Presses Universitaires de France, 1989.

3- Richard Mark Sainsbury, ***Logical forms: an introduction to philosophical logic***, Wiley-Blackwell, 2001, ISBN 9780631216797

القارئ ..الحضور الغائب والتوق إلى نص جديد

الأستاذ لحسن عزوز

جامعة وادي سوف - الجزائر

ملخص

إن المناهج النقدية المعاصرة اتجهت للتحليل النقدي التطبيقي من زوايا جديدة تماما حيث تقوم المناهج النظرية النقدية التي تتخذ من النظريات اللسانية الحديثة منطلقا لمرجعيتها المعرفية والنفعية التداولية والجمالية والاجرائية في تحليلها للنص. فتسعى الى الكشف عن الامكانيات التأويلية التي من الممكن أن يتيحها لنا التحليل التداولي ومدى فاعليته في إضاءة مستويات جديدة من النص الادبي لم تتمكن الدراسات الاسلوبية والشكلية والبنيوية من الوصول اليها، ثم تحديد الفضاء المعرفي الذي من الممكن أن تكتسب فيه المناهج المعاصرة أهمية خاصة داخل النظرية النقدية لما يعرف بما بعد- البنيوية.

لقد كان للتطورات الحاصلة في حقل الدراسات اللسانية أثراً حاسماً على تبلور ما يعرف الآن بالنظرية النقدية الحديثه. حيث حدثت القطيعة مع المناهج النقدية التقليدية مثل الرومانسية والانطباعية والطبيعية بدعوى تجاهلها لموضوعها النقدي، وهو النص الادبي، وانشغالها بعناصر واشكاليات خارج نصيه مثل السيرة الذاتية والدراسات النفسية والاجتماعية وأصبح القارىء عنصرا فعالا في الكشف عن خبايا مدهشة للنص تقوم على مبدأ حتمية التوازن بين الذوق الجمالي المعرفي الفكري والإيديولوجي وبين البنية النصية، أي أن البنية لكي تكون "خاصة شاعرية إنتاجية" لا بد أن تكون انعكاسا للحس الحدسي الذي نشأ عند القارئ نتيجة لاستقباله لها..

Abstract

The curriculum cash went to contemporary critical analysis Applied from new angles exactly where the theoretical approaches that take cash from the linguistic theories of modern platform for its authority and knowledge of parliamentary utilitarian and aesthetic and procedural in its analysis of the text. Seeks to reveal the potential interpretation of that could be offered to us by analysis of deliberative and effectiveness in the lighting new levels of literary text can not study stylistic and formal and structural access, and then selecting the space of knowledge which could be gaining curricula of contemporary importance, particularly in the Critical Theory what is known as the post - structuralism. It was the developments in the field of linguistic studies decisive impact on the emergence of what is now modern monetary theory. Where there was a break with the methods of cash like traditional romantic and impressionist and natural claiming ignorance of the subject cash, a literary text, and her concern for the elements and Problems outside the textual, such as the biography and psychological and social studies and became a reader element effective in revealing the secrets of amazing text.

مفتتح:

تـراءت في أفـق الدراسـات النقديـة الحديثـة، والـذي صـاحبها انفجـار معـرفي في علـوم الاتصالوالأنتربولوجيا، الابستومولوجيا، والمعرفة، العديد مـن المناهج والمفـاهيم، أعـادت صـياغة الرؤيا النقدية النصية على ضوء جديد، أفرزتها القراءات المتعددة للنصوص الأدبية وأملتهـا طبيعـة المتغيرات المعرفية المتواترة، في حين أن الرؤية النقدية للنص، ظلت ردحا من الزمن تنطلق من رؤيـة جزئية، نحوية أو لغوية، أو ربمـا تعاملـت مـع الـنص مـن خارجـه بنـاءا علـى معطيـات تاريخيـة أو اجتماعية أو نفسية. ترتبط بالنص أو بقائـله؛ وبهـذا فـإن الدراسـات الأسـلوبية النقديـة المعاصـرة، فتحت آفاقا جديدة للتعامل مع النص الإبداعي.

ومن هذا المنطلق ، فإننا نتوسل التأويل كنقطة مركزية، تتصل بالمقاربات النقدية الحديثة، بل تنطلق منه هذه المقاربات وتتفرع عنه كقراءات لمستويات النص المعاصر وذلك لسببين، أولهما:

أن اللغة هي رحم مختبر الشعر المعاصر، فهي ممارسات نصية متعددة لا نهائية بها تعددت طرق البحث عن حداثة شعرية مغايرة ومتميزة.

وثانيهما: أن حقيقة النص تكمن في قراءته وهذا ما قدمته التيارات السيميائية والتفكيكية،عندما شكلت قطيعة على مستوى النظر إلى بنائية النص الأدبي بانتقالها من الحديث عن ثنائية، الشكل المضمون اللفظ والمعنى، إلى النظر إلى دلالات النص والعلامات التي تؤلفها بنيته، وبدل القراءة المعيارية، أصبح النقد الحداثي، قراءة تكشف مستويات إنتاج الدلالة و تفتحها على احتمالاتها.

في مرايا القراءة:

العملية الأدبية إذا؛ هي "عملية إبداعية؛ أي عملية خلق؛ وإن المبدع – أو المنتج – هو المؤلف، ولذا يظل العمل الأدبي منتميا لخالقه"[1]. ولعل عملية تحليل النص الأدبي والشعري تميل إلى نظريتين؛ الأولى تميل في تناولها للنص إلى وصفه من الداخل، كما أشار إلى ذلك الباحث العراقي الدكتور عدنان خالد عبد الله بقوله: "نستطيع أن نتحدث عن أي نص باللجوء إلى تركيبه والعناصر المكونة له مثل السرد أو الشخوص أو المجاز..."[2]؛ أما النظرة الثانية، فتميل إلى تحليل النص عن طريق وصفه، للبنى الخارجية، "وتعبير الخارج يشير إلى أمور هي غير تركيب النص كحياة المؤلف؛

أي اللجوء إلى سيرة المؤلف مثلا لتفسير حدث معين في العمل الأدبي"[3] فالبنى الخارجية تؤدي دورا هاما وكبيرا إلى جانب بنية النص؛ "فسيرة الكاتب قد تكون لها أهمية كبيرة، ومن واجب مؤرخ الأدب أن يفحصها بعناية كبرى، ليرى في كل حالة خاصة، ماذا يمكن أن تمده به من تعاليم

---

(1) فاضل ثامر، اللغة الثانية (في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 1994، ص 132.

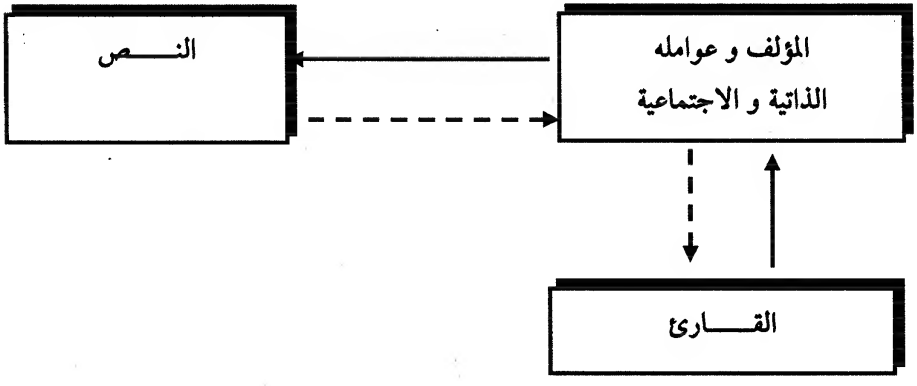
(2) عدنان خالد عبد الله، النقد التطبيقي التحليلي، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الإعلام، بغداد، العراق، ط 1، 1986، ص15.

(3) المرجع نفسه، ص 16.

وشروح؛ لكن يتحتم عليه أن لا ينسى أبدا، عندما يتعلق الأمر، بتحليل أكثر عمقا، فإن السيرة ستكون، عاملا جزئيا وثانويا"[1].

ومن كل ما تقدم، يظهر لنا أن مقولة (موت المؤلف)، ليست سوى مغالطة نقدية غير متماسكة أبدا؛ "فالنص الأدبي هو ظاهرة معقدة، مرهونة بمجموعة من العوامل السوسيولوجية، والتاريخية، والسيكولوجية، والثقافية والسياقية؛ التي لا يمكن اختزالها إلى عامل واحد"[2]. إذ كيف يتسنى للناقد و القارئ، فهم تجارب شاعر رومنسي مثل شيللي أو لوركا أو كيتس، أو علي محمود طه ونزار قباني أو السياب والبياتي وصلاح عبد الصبور؛ دون الوقوف أمام التجربة الخصبة لعوالم وسير هؤلاء الشعراء الذاتية والاجتماعية. "فالعملية النقدية، يجب أن تتحرك بيقظة ومرونة بين مختلف مقومات الظاهرة الأدبية وعناصرها، وبشكل خاص بين المؤلف والنص والقارئ؛ دون أن تهمل السياق والشفرة وقناة الاتصال؛ من أجل استخلاص الرؤيا الإبداعية للنص والمبدع، وأن أي معالجة مغيرة سوف تسقط لا محالة أسيرة الفهم الأحادي القاصر"[3].

ويمكن أن نمثل لهذه الحركية الانعكاسية بين الإبداع والتلقي وأهمية السيرة الذاتية بهذا المخطط:



ليس النص حدثا ينفتح على الفور في استطلاع الإبداع، فحسب؛ وإنما يخزن هويات تزداد معانيها، وتراهن على هموم العالم، لتتوسل بهذا التأويل، كنقطة مركزية، تتصل بالمقاربات النقدية

---

(1) لوسيان غولدمان، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط 1، 1984، ص 16.

(2) فاضل ثامر، اللغة الثانية (في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث)، ص 133.

(3) المرجع نفسه، ص 133.

الجديدة، بل تنطلق منه هذه المقاربات، وتتفرع عنه، كقراءات لمستويات النص الشعري المعاصر؛ ذلك كما قلنا أن اللغة هي رحم مختبر الشعر المعاصر؛ فهي ممارسات نصية، متعددة لا نهائية، بها تعددت طرق البحث عن حداثة شعرية مغايرة ومتميزة؛ لغة هذا الشعر، تحولت إلى حقل التأمل بتصاعد الدوال، في بناء النص؛ إذ كلما اتسعت تجربة المبدع المعاصر، أخذ الدال ينقش مجراه في بناء النص، و أعاد إلى الألفاظ الذي رثت، لكثرة ما تداولتها الألسن والأقلام، اعتبارها وخلع عليها جدة و نفخ فيها روح العصر، وقد أضحت اللغة اليومية، مادة جمالية؛ يصنع منها الشاعر المعاصر، شعره ويضيف تجربة من نوع آخر؛ "فبدءا من الواقع، ينفتح الشعر، على الممكن"[1].

النص الشعري المعاصر مثلا، أول ما واجه، في بداية تشكله وارتسامه – خروجا عن مألوف الشعر العربي – مسألة اللغة، عندما اصطدم بقوانينها المتوارثة، و بتقاليدها، الممتدة، في مسار القول الشعري، بدءا بالنظرة الجديدة، للغة الشعرية، بوصفها لغة لازمة؛ وظيفتها الخلق؛ أي أنها لغة تكتفي بذاتها وبعناصرها، تبني عالما شعريا جديدا، لم تعهده من قبل، عناصره الأولية، تمارس لعبتها اللغوية من وحدة الأضداد، هذا من جهة، ومن جهة أخرى، وظيفتها تكمن بالدرجة الأولى، في السحر والإشارة؛ فهي لغة لا تبوح ولا تصرح، لغة الغموض والتأويل، أي أن وظيفة الشعر؛ هي الخلق لا التعبير، وبهذا، "يتصل مفهوم القراءة المعاصر بالبحث، داخل قانون الخفاء، من أجل التوصل إلى نتاج معرفي يكشف، عن قدرات الذات القارئة، باعتمادها على النظام الرمزي الثانوي للأدب، الذي يقوم على النظام اللغوي؛ ولكنه يتجاوزه، لارتباط مظهره الدلالي، بالظواهر الأخرى، التي يتشابك النص الأدبي مع فضاءاتها"[2].

وإذا كانت اللغة هي (مسكن الوجود)، على حد تعبير مارتنهايدغر (Martin Heidegger)، فيلسوف ألماني (26 سبتمبر 1889 - 26 مايو 1976)، فإنها انفتاح على الكائن، وإمكان الوجود؛ بها يرتحل الإنسان من العجمة إلى الفصاحة، ومن المألوف إلى الجدة والجمال، ومن الدال إلى المدلول، "وعلى المتلقي أن ينشئ خبرته الخاصة"[3]، كما عبر عن ذلك "جون ديوي".

---

(1) أدونيس (علي أحمد سعيد)، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط 4، 1983، ص 119.

(2) وهب أحمد رومية، شعرنا القديم والنقد الجديد، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد 207، شوال 1416 هـ/ مارس 1996، ص 23، 25.

(3) شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي، (دراسة في سيكولوجية التذوق الفني)، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد 267، ذو الحجة 1421 هـ/ مارس 2001، ص 403.

فاللغة بها يعدو النص الشعري إمكانا، ينفتح على أكثر من تأويل؛ مما ينتج التعدد والاختلاف، وحقيقة النص، تكمن في قراءته، وهذا ما قدمته البنيوية، والسيميائية؛ عندما شكلت قطيعة على مستوى النظر إلى بنائية النص الأدبي، بانتقالها من الحديث، عن ثنائية (الشكل، المضمون / اللفظ، المعنى)؛ إلى النظر، إلى دلالات النص والعلامات التي تؤلفها بنيته، وبدل القراءة المعيارية، أصبح النقد الحداثي؛ قراءة تكشف مستويات الدلالة، و تفتحها على احتمالاتها. وتكمن مساهمة البنيوية؛ في أنها أمدت النقد بأداء منهجي، يقف على جمالية النص؛ ويقبض على مكوناته وعلائقه الداخلية.

ومن هذه المنطلقات، أصبح (القارئ)، يؤدي دورا رئيسيا، في الكشف عن خبايا النص، من خلال قراءته له ولو حاولنا أن نتمثل الوجود الأدبي، لما لمسناه إلا في حالة التقاء القارئ بالنص، فالأدب هو نص وقارئ، ولكن النص وجود مبهم، ولا يتحقق هذا الوجود إلا بالقارئ، ومن هنا تأتي أهمية القارئ وتبرز خطورة القراءة كفاعلية أساسية لوجود أدب ما.

والقراءة منذ أن وجدت هي عملية تقرير مصيري بالنسبة للنص ومصير النص يتحدد حسب استقبالنا له ومدى تفاعلنا معه؛ فالقراءة، لم تعد قراءة واحدة، بل أصبح ثمة، قراءات متعددة، لها نظرياتها المختلفة، ومن أهم هذه القراءات؛ ما أسماه البلغاري "تزفتان تودوروف" Tzvetan Todorov, 1939)، (القراءة الشاعرية)، وهي: "قراءة النص، من خلال شفرته، بناء على معطيات سياقه الفني، والنص هنا، خلية حية، تتحرك من داخلها، مندفعة، بقوة لا ترد، لتكسر كل الحواجز بين النصوص؛ ولذلك فإن القراءة الشاعرية؛ تسعى إلى ما هو باطن في النص، وتقرأ فيه أبعد مما هو، في لفظه الحاضر، وهذا يجعلها أقدر على تجلية حقائق التجربة الأدبية وعلى إثراء معطيات اللغة كاكتساب إنساني،حضاري، قويم"[1].

والمفكر الفرنسي "لويبيرألتوسير" Louis Pierre Althusser، (16 أكتوبر 1918 - 22 أكتوبر 1990)، استخدم في بعض قراءته، لعدد من الأعمال الأدبية، منهجا خاصا في القراءة، أطلق عليه مصطلح، (القراءة الكشفية)؛ وفي هذا الضرب، من القراءة، ينطلق "لوي ألتوسير"، من مقولة أن النص، لا يبوح بكل ما في باطنه، ولا يفصل ما بداخله مباشرة؛ بل القارئ، هو الذي يقوم بالكشف. أما الناقد "ميشال ريفاتير"، فيعنى عناية خاصة، بوظيفة (القراءة السيميائية)، في كتابه؛

---

(1) عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير، (من البنيوية إلى التشريحية)، دار سعاد الصباح، الكويت، ط 3، 1993، ص 76.

(سيميوتيك الشعر)؛ ويرى هذا الناقد ؛ أن الظاهرة الأدبية، هي "جدل بين النص والقارئ، وأن على القارئ، قبل الوصول إلى الدلالة، أن يفك شفرة النص البنيوية، ثم بعد ذلك يقوم بقراءة ثانية استرجاعية، وهي مرحلة تجري فيها عملية التفسير الثانية لتحقيق القراءة التأويلية الحقة"[1].

فالنص يرتبط بواقعه الثقافي، اللغوي، ويخلق رموزه الخاصة، التي يشكل منها الواقع، واللغة. "ويساهم (القارئ / المتلقي)، في إنتاج دلالات النص، وفي توليد المعاني، بتلقي رؤية النص للعالم؛ فهو يقوم بدور المشارك والمحاور"[2]. وهنا تضحي القراءة الشاعرية، بعدا من أبعاد النص؛ واحتمالا من احتمالاته الكثيرة؛ "ومن هنا يأتي تفسير النص، كوصف نقدي، لا للنص كجوهر، ولكن لفهمنا للنص.. ولذا فإنه، لا سبيل إلى إيجاد تفسير واحد لأي نص، وسيظل النص، يقبل تفسيرات مختلفة، ومتعددة؛ بعدد مرات قراءته"[3]. ولذلك فإن النظريات القرائية، لا تعدو أن تكون "إشارات توجيهية، للمتعامل مع النص؛ والقراءة الأولى للنص، هي غالبا، ما تحدد الأنواع الإشارية، التي يتوقع من القارئ أن يستخدمها، لأنها ستختلف من نص لآخر، وفي التعامل مع النص الأدبي، لا يتوقع أن تكون نتيجة القراءة واحدة، لعدد من القراء، وهذا سمح لبعض النصوص، أن يتم تناولها مرات متعددة، وفي كل مرة، يأتي كشف جديد، لمعطياتها الإشارية"[4].

ولا تعني بهذا، القراءة الشاعرية، الإغراق في الميكانيكية العقيمة، التي تقوم على رصد إحصائي شامل لكل أبنية النص النحوية والبلاغية وكل تركيباته اللغوية، مما يجعل بعض الدراسات مجرد بيانات إحصائية لتراكيب النص لا روح فيها، كما فعل "كما أبو ديب" في كتابه "جدلية الخفاء والتجلي"، حيث قام بدراسات بنيوية للعديد من القصائد الكلاسيكية والمعاصرة، عن طريق معادلات رياضية ومنحنيات بيانية، جعلت من النصوص الشعرية الحية نصوصا رياضية حسابية جافة!.

---

(1) فاضل ثامر، اللغة الثانية (في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب العربي النقدي الحديث)، ص 53.

(2) عبد القادر عبو، مركزية التأويل للتواصل و محاورة النص الشعري المعاصر (من الجرجاني إلى تودوروف وجاكبسون)، مجلة، كتابات معاصرة، بيروت، لبنان، عدد 41، آب / أيلول 2000، مجلد 11، ص 101.

(3) عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير، (من البنيوية إلى التشريحية)، ص 83.

(4) عبد العزيز السبيل، ثنائية النص (قراءة في رثائية مالك بن الريب)، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد 01، سبتمبر 1998، مجلد 27، ص 64.

وأيضا قامروماناوسيبوفيتشجاكسبون11) Roman Jakobsonتشرينالأول 1896-18 تموز 1982) وكلودليفيستراوس (28 نوفمبر 1908 - 30 أكتوبر 2009) في دراستهما لإحدى قصائد (بودلير) بإحصاء كل البنى، فلم يتركا فيها أي تركيب داخلي في القصيدة إلا ورصداه، ولم يحاولا التمييز ما هو ذو أثر فني وبين ما هو تركيب عادي، وهذا ما جعل (ريفاتير)، يتناول نفس القصيدة بالدراسة والتحليل ناقضا نهج جاكسبون وستراوس، ذا الرصد الإحصائي الأسلوبي الشامل.

وفي هذه الدراسة يقدم "ميشالريفاتير" (Michael Riffaterre, 1924-2004) نهجا بديلا هو نهج قرائي سماه نهج: القارئ المثالي، أو (القارئ النموذجي) وفيه يعمد إلى (الإستجابة الذاتية)، التي تبدأمن القارئ وتنتهي إلى النص، وبذلك يقدم لنا (ريفاتير)، النص على أنه (قضية استجابة) من القارئ والكلمة الشعرية هي (الباعث) لهذه الاستجابة، ولكن ذلك لا يتم إلا بعد أن يتناولها القارئ ويدعها تلج إلى نفسه لتتلاقى مع سياقه الذهني، وبهذا تكون الانطلاقة من القارئ إلى النص وليست من النص إلى القارئ. وهذا أهم فارق بين قراءة (ريفاتير) لقصيدة (بودلير) وقراءة جاكبسون وليفي ستراوس لها.

ولم يقع (ريفاتير) في غلطة الرصد الميكانيكي، لأنه أدرك أن القارئ لا يستجيب فعليا إلى أبنية القصيدة، ولذلك فإنه ليس من الضروري أن نرصد كل بنية شعرية فيها، وأي بنية لا تحدث أثرا في القارئ فهي بنية غير مؤهلة للرصد، ومن خلال محاولة التمييز بين أبنية النص، يستطيع الدارس أن يميز بين ما هو خصائص مجتلبة من جنس أدبي آخر مختلف، لننقل حينئذ من الوصف إلى الحكم. والأبنية لا تفسر الإبداع (لأن كل قول بناء)، ولكن هذا لا يوجب أن يكون كل قول إبداعا، ولو حاولنا أن نستنبط مثلا، أنظمة بنيوية لألفية ابن مالك تتوافق فيها مع أنظمة النص الشعري (واحر قلباه) للمتنبي، فلما أعجزنا ذلك، ولكن هذا لا يجعلهما في منزلة واحدة. مما يعني أن الأبنية لا تسبق الإبداع وليست سببا له، ولكنها نتيجة له.

وكأن هذا يجعلنا في حيرة من أمرنا، وقد تأخذنا الحيرة إلى حد التشكيك بقدرة النقد على تحليل الابداع، ولكن ما أن يبلغ بنا الأمر إلى هذا الحد حتى نجد النقد يسعفنا بحلول لهذه المعضلة، ينقذنا بها، وينقذ حبله من الإنفراط.

القارئ ونظرية التوازن الإنعكاسي:

ومن هذه الحلول ما يسمى بمبدأ (التوازن الإنعكاسي)، وهذا مبدأ يقوم على حتمية التوازن بين الذوق الجمالي المعرفي الفكري والإيديولوجي وبين البنية النصية، أي أن البنية لكي تكون "خاصة شاعرية إنتاجية"، لا بد أن تكون انعكاسا للحس الحدسي الذي نشأ عند القارئ نتيجة لاستقباله لها، أو ما يسمى بمصطلح (أفق الإنتظار) [1]، الذي يعرفه الناقد (ولفغانغ إيزر) Wolfgang Iser: بأنه مجموعة التوجهات التي يبديها النص إزاء قارئ معين في لحظة محددة ، أي أن النص هو الذي يقترح قراءاته على المتلقي، وهذا يعني أيضا أن القارئ لا يواجه النص المعني معزولا ووحيدا، بل يواجهه من خلال الأنظمة النصية المترسبة في لا وعيه ومن خلال ذكرياته القرائية، وهو ما تعرفه الناقدة البلغارية (جوليا كريستيفا) بالقراءة التناصية، والنص الأدبي نص إنتاجي يستند إلى التناص فالنص ليس بنية منغلقة بل منفتحة على نصوص أخرى تاريخية فلسفية.....إلخ.

وبهذا فمبدأ التوازن (التوازن الإنعكاسي)، يؤسس القراءة على أنها أصل ينطلق منه للتحليل والنقد يكون يكون محاولة لبرهنة الذوق الصحيح أو كما يقول ستراوس: (إن هدف البنيوي هو أن يكتشف: لماذا الأعمال الأدبية تأسرنا؟)، أي أن الأسر يقع أولا ثم تتبعه عملية اكتشاف أسباب الأسر.

ومن هنا تكمن قيمة النص فيما يتفاعل به القارئ من عناصر الكتابة التي هي (الحيل البارعة التي تورط القارئ في إشكالات حالته الإنسانية كصانع أولي للدلالة النصية وكصانع للإشارة وقارئ لها، ولهذا تصبح المهارة الأدبية سببا لقاعدة مكيفة للتفسير الانعكاسي).

والسؤال هنا أيضا كيف نحمي النص من أن يكون ضحية للتطرف في فتح باب القراءة الحرة؟

كيف نحميه من قراء، قد لا يكونون مؤهلين لأداء هذا الدور؟

---

(1) حسين الواد، في مناهج لدراسات الأدبية، سراس للنشر، تونس، ط1، 1985، ص 77.

النص..الكشف ورؤيا جديدة:

إن الحماية الحقيقية للنص هي (السياق)، فالمعرفة التامة بالسياق، شرط أساسي، للقراءة الصحيحة ولا يمكن أن نأخذ قراءة ما على أنها صحيحة إلا إذا كانت منطلقة من مبدأ السياق، ولا يعني السياق ما قصده الكاتب فقط، بل ما يمكن أن يبرهن عليه القارئ، فالقارئ لم يعد ذلك الوعاء المعدني الذي لا دور له سوى استيعاب ما يصب فيه، والقارئ الصحيح لم يعد يقبل الدور الآتي لنفسه، فالكاتب صاغ لنفسه النص حسب معجمه الألسني وكل كلمة من هذا المعجم تحمل معها تاريخا مديدا ومتنوعا، وعى الكاتب بعضه وغاب عنه بعضه الآخر، ولكن هذا الغائب، إنما غاب عن ذهن الكاتب ولم يغب عن الكلمة التي تضل حبلى بكل تاريخيتها، والقارئ الصحيح هو الذي يستقبل النص حسب معجمه المتطور الذي تتنوع فيه الدلالات وتتضاعف، وتمكن النص من اكتساب قيم جديدة، تتغير حتى عند القارئ الواحد من قراءة على أخرى للنص الواحد.

أما عن عجز هذا الوعي القرائي، فإنه يعجز عن تفسير النص تفسيرا أسلوبيا أو شاعريا والعيب عندئذ ليس في النص ولكن في القارئ نفسه و هذا ما يذكرنا بمثال ضربه ابن سينا و يصدق على كل العاجزين الذين هم (كمن لا يتهيأ له أن يتخذ من الخشب كرسيا، فإن ذلك ليس لأمر في نفس الخشب بل لأمر في نفس الصانع)، فالقراءة إذا هي عملية دخول إلى السياق، وهي محاولة تصنيف النص في سياق يشمله مع أمثاله من النصوص.

ويجب أن نفهم من عبارة (القارئ الصحيح) إنما هي محصورة في القارئ فقط وليس هي صفة للقراءة، فنحن لا نقترح شيئا اسمه القراءة الصحيحة ولا وجود لمصطلح كهذا في النقد الألسني والأسلوبي ومدارسه لأن تفسيرات القارئ الصحيح أو المثالي كما عند ريفاتير لا يمكن أن توصف بالصحة لأن هذا الوصف يتضمن إمكانية وصفها بالخطأ وهذا غير وارد أبدا. فمتى ما كان القارئ متمكنا من السياق الأدبي لجنس النص، ومتى ما كان فاهما لحركة الإشارات ونحوية بنائها فإنه تفسيره لها كله مقبول، وما دام أنه لا وجود للمعنى الثابت أو الجوهري، فإنه لن يكون هناك مجال لحكم أو لحاكم على الصحة من عدمها، وكل قراءة لنص هي تفسير له.

التناصية انعكاس الثقافات والحضارات Intertextuality:

وقد استطاعت الاتجاهات النقدية التي أعقبت البنيوية ومنها الأسلوبية السيميائية، التفكيكية، من تحويل القارئ من تابع لشفرات النص إلى منتج حقيقي للنص وقد أطلق ذلك العنان للدراسات الخاصة بالتفسير والتأويل حتى نشأ اتجاه نقدي جديد يدور حول التأويل وتعدد القراءات أطلق عليه مصطلح (الهرمنوتيك)، Hermenetique ويرتبط بحركة نقدية أخرى وهي التناصية Intertextuality. التي تذهب إلى أن النص الحاضر لا يمكن فهمه دون الرجوع إلى عشرات النصوص التي سبقته والتي تختزن في ذاكرتنا، فالقارئ الصحيح يقيم علاقة مشروعة بين النص والموروث المعرفي فالتناص فهو قراءة أقوال متعددة في خطاب أدبي واحد، تحيلنا إلى خطابات أخرى متعددة يمكن أن تتطابق مع النص الأدبي المتعين، لأن الشفرة الشعرية لا يمكن أن تكون رهينة شفرة وحيدة، بل تتقاطع فيها عدة شفرات وكل منها ينفي الآخر[1].

وبمعنى آخر: فالتناص هو (استبطان نص سابق في سياق نص لاحق بحيث تتولد من هذه العملية دلالات متجددة لا يمكن استكشافها في النص الأسبق، وقد يكون لها في النص اللاحق حضور دلالي متميز)[2] بإعادة حياة عدد من النصوص في النص الجديد والالتقاء بها في أفق القصيدة الجديدة[3]، أو كما يقول M.Riffaterre "ريفاتير": (إن التناص هو مجموعة النصوص التي نجد بينها و بين النص الذي نحن بصدد قرائته قرابة؛ وهو مجموع النصوص التي تستحضرها من ذاكرتنا عند قراءة مقطع معين)[4] أو هو (حضور النصوص الغائبة التي تتناص مع النص المقروء)[5].

فالتناص إذا ، هو دراسة النص الحاضر من خلال علاقته بنصوص سابقة، وبخاصة العلاقات المعقدة التي لا يمكن اكتشافها إلا من خلال المخزون الثقافي للدارس، أو المتلقي، لأنه ليس من السهل اكتشاف تداخل النصوص لدى عمالقة الأدب العربي بيسر وسهولة فهؤلاء اكتسبوا عبر الزمن الشعري آليات خاصة بكل واحد في توظيف المخزون التراثي – سلبا، وإيجابيا،

---

(1) Kristena julia , sémiotica , trad madrid 1981 page 66

(2) يوسف زيدان، الشعر الصوفي المعاصر، مجلة فصول المجلد الخامس عشر، العدد الثاني صيف 1996 ص 154.

(3) حاتم الصكر، قصيدة النثر والشعرية الحديثة، مجلة فصول المجلد الخامس عشر، العدد الثاني صيف 1996 ص 85.

(4) حسن محمد حاد، تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب/ مصر 1998 ص 17.

(5) المرجع نفسه ص 17.

ائتلافا، واختلافا مما يعقد مسألة البحث في تتبع المنابع الحقيقة التي استقر منها، أو عادوا إليها، أو أثرت فيهم أو كما يقول "دي سوسير" في توظيف اللغة الشعرية (هي امتصاص عدد من النصوص في الرسالة الشعرية التي تقدم نفسها من ناحية أخرى بوصفها مجالا لمعنى مركزي... فالتناص الشعري ينمو خلال حركة مركبة من إثبات النصوص أخرى، ونفيها) [1]، أي أن (كل نص يقع في مفترق طرق نصوص عدة فيكون في آن واحد إعادة قراءة لها، واحتدادا، وتكثيفا، ونقلا وتعميقا) كما يذهب إلى ذلك فليب سولرس "Sollers"[2].

فعملية التناص عبارة عن امتصاص النصوص، مع الزيادة والنقصان والتغيير والتحوير، مما يجعل النص الواحد يكتنز بنصوص أخرى لا عد لها ولا حصر لها لأن الأديب ابن بيئته فهو لا ينشئ إبداعه من فراغ، ولكنه يحاول أن يعطيه نوعا من التفرد مما يجعلنا نندهش أمام هذه النصوص الجديدة حسب الإخراج الجديد بعد أن يفجر النصوص السابقة إلى شظايا ولا يبقى منها ما يلائم تصوره، مما يولد دلالات جديدة في سياق خاص، سواء أكان ذلك "قصدا" أم عن طريق اللاشعور – من خلال المخزون – وفقا للآليات البناء الفني لنصه الإبداعي وما يقتضيه من تداعيات، وتراسلات واستدعاءات لنصوص سابقة أو معاصرة له.

والتناص هو (وسيلة تواصل لا يمكن أن يحصل القصد من أي خطاب لغوي بدونه) [3] أو كما يقول حسن محمد حماد: (فالتناص بالضرورة تتداخل في أنحائه نصوص أخرى في مستويات متغيرة... هي نصوص الثقافة السابقة، ونصوص الثقافة الراهنة، فكل نص هو نسيج خيوط قديمة)[4] أو كما ذهب "رولان بارت" قبله في كتابه "نظرية النص" (إن النص أجزاء من المصطلحات وصيغ، وأنماط من الإيقاع، وشذرات من الكلام الإجتماعي، وغير ذلك، تدخل فيه،و توزع توزيعا جديدا فدائما هناك كلام قبل النص وحوله) [5].(25).

---

(1) د/ صلاح فضل، طراز التوشيح بين الأعراف والتناص، ص 76 أخذ عن Kristeva julia , sémiotica , page 66.

(2) تزفتان تودروف وآخرون، في أصول الخطاب النقدي الجديد، دار الشؤون الثقافية العامة، ترجمة أحمد المديني ط1 1987 العراق بغداد ص105.

(3) د/ محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، "استراتيجية التناص"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ط3، 1992 ص 134.

(4) حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية ص 28.

(5) رولان بارت، نظرية النص، ترجمة: منجي الشملي وعبد الله صوله ومحمد القاضي، حوليات الجامعة التونسية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، العدد 27، 1988 ص 81.

فرولان بارت Roland Barthes 12 نوفمبر 1915 وتُوفيفي 25 مارس 1980) وسع الدائرة التناصية شكلا ومضمونا، وهذا التوسيع الشارح هو الذي يساعد القارئ الحق على محاولة فك ارتباط نص لاحق بنصوص سابقة سواء من حيث المبنى أو المعنى ليضع النص الجديد في موقعه اللائق به، ويبرز ما أضاف المبدع، أو أنقص، أو خالف النصوص المتناصة مع النص الحاضر، لأن (النص ليس فضاء تعبيريا، وإنما فضاء افتتان "Action Writing" كما ذهب بارت نفسه في نظرية القراءة[1] أو كما قالت (جولياكريستيفا) Julia Kristeva مواليد 24 يونيوعام 1941بأن النص (هو مجموعة من الملفوظات المأخوذة من نصوص أخرى يبطل أحدهما الآخر)، وليس كما ذهبت جيرار جنات من أن التناص: (مجرد علاقة من التواجد مع نصين أو مجموعة من النصوص؛ أي الحضور المثبت للنص ما داخل نص آخر) [2] وحصرها في الاقتباس، والتلميح، والانتحال[3] لأن التناص يتعدى المضمون إلى الشكل، وزنا، ومفردة وصيغا وأشغالا فمهمة الأديب مهمة فنية بناء وهدم كما أنها مهمة جمالية توسع دار الحياة، ورؤية المتلقي مما يجعله يبدع أثرا لا يشابه الأثر السابق ليخرجه من دائرة التكرار، والتشابه، إلى دائرة الإبداع عن طريق التخيل والمحاكاة وما إلى ذلك لأن الإنسان يتبدل ويتغير، ولا ينكمش، فكلما ساير الزمن، نما إبداعه، وتوسعت دائرة معارفه مما يثري العملية الإبداعية، ويغني الحركة الأدبية الإنسانية.

ومن هنا فإن القراءة الشاعرية (السيميائية، الكشفية، الأسلوبية، التناصية، التفكيكية)، هي قراءة إبداعية تعيد إنتاج النص المقروء على ضوء سلسلة من التعالقات التناصية المشابكة المتداخلة، وهكذا نجد أن الإطار العام لفعالية القراءة يتسع ليتجاوز مبدأ اللذة الجمالية أو عملية التذوق الفني ليكون قارئا منتجا للنص وهذا يتوقف طبعا على طبيعة القارئ ذاته ومستوى مؤهلاته الثقافية والفلسفية، والذوقية ومدى طرقه الذكية في محاورته للنص!. ولذا اكتسبت المناهج النقدية المعاصرة تحولا جذريا بفعل انفتاح المصطلح النقدي القرائي مع آليات التلقي، فنذكر:

---

(1) أنظر: عمر أوكان، مدخل لدراسة النص والسلطة، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء المغرب 1991 ص 50،51.

(2) أنظر: المرجع نفسه ص 50،51.

(3) حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية ص 30.

الهرمنيوطيقا	herméneutique.
التأويلية.السيميو طيقا	sémiologie علم العلامات.
الإبيستمولوجيـا	épistémologies.
المفاهيمية.الفينومينولوجيا	phénoménologie الظاهرية.
ميتا لغة	métalangages.
مـيتـا قصة	métafiction.
ميتـا نقد	metacriticism.
السياق سيسيوتاريخي	socio- historical.
السياق سيسيو ثقافي	socio- cultural.
النقد النصـي	la critique textuelle.
علم السلالة الأدبية	. L' ethnologie littéraire
البنيويـة	Le structuralisme
الأسلوبيـة	. La Stylistique
علم السرد	La narratologiques.
تعدد المعانـي	Polysémie.
الألسنة والشعرية	Linguistique et poétique.
توليد الدلالات	engendrement.
التـنـاص	intertextualité.
التناصية	Intertextuality.
الإنتـاجية	productivité.
لغة الإحالة	langage de référence.
تعدد الأصوات	la polyphonie.
القارئ النموذجي	the ideal reader.
نظرية التلـقي	. theory réception
التداولية، النفعية	Prgmatisme.

معجزة النص المعاصر:

اللغة الشاعرية، لا تنقل العالم بحرفيته، بل تساهم في إعادة صياغة الحياة وتشكلها، أي أنها لغة نافرة من المألوف والعادي فالنص الأسلوبي بحاجة إلى التأويل وإعادة التأويل، يقول ابن رشد: "إنه إخراج دلالة اللفظ من الدلالة الحقيقية إلى الدلالة المجازية". أي أن التأويل الذي يعتمد على انفتاح البنية اللغوية لجميع الأسئلة ويعتبر "ابن حزم" التأويل انحرافا عن النص وعن صورته الحقيقية.

ولغة النص المعاصر ، انفلتت من الوضعية والخارجي إلى الداخلي والباطني والذاتي الخالص وبالتالي تغير استعمال اللغة فاكتسبت هوية جديدة حيث (لغة الشعر ليست وسيلة لحمل الأفكار، بل هي والأفكار شيء موحد) ويؤكد أدونيس وذلك بقوله: (اللغة في الشعر العربي القديم ، لغة تعبير، أعني لغة تكتفي من الواقع ومن العالم أن تمسهما مسا رقيقا عابرا، ويجهد الشعر الحديث في أن يستبدل لغة التعبير بلغة الخلق والإنتاج) وقيمة النص الأسلوبي الشاعري تكمن في فعاليته الفنية، بحيث يتوالد بنفسه خالقا بين كلماته أو بين عناصره شبكة في العلاقات يطلق عليها مصطلح (الوسائط أو التقاطعات الدلالية).

النص والمصير الإنساني:

ليس من وراء القراءة الشاعرية، عزل اللغة والبنية عن المصير الإنساني الحضاري وعن الرؤيا وعن مشكلات الإنسان. فكمال أبو ديب في كتابه (جدلية الخفاء والتجلي) يؤمن بأن الشاعرية نهج في طريقة رؤيا العالم و اختراق قشرته إلى لباب المتناقضات الحادة التي تنسج نفسها في لحمته وسداه، وتمنح الوجود الإنساني طبيعة الضدية العميقة، مأساة الولادة وبهجة الموت[1]!!

واللغة الأسلوبية الشاعرية المعاصرة هي لغة علامات، ذات محمولات جديدة وبالتالي فالنص كله يصبح علامة من العلامات الدالة من حيث الشكل في بنائه الجديد المنطوي على التجربة الباطنية المرتبطة بالوجود الإنساني وبالرؤية التأملية ذات الاتجاهات الفكرية والفلسفية مما جعل النص المعاصر نصا توالديا، منتجا، لا يبدأ من بداية محددة وينتهي عند نقطة محددة إنه نص الانفتاح على التوالي النصوص الماضية الغائبة وعلى نصوص القراءة المتعددة.

---

(1) كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت ، 1987، ص 143.

نص التأويل وهـو يـشكل الـسؤال الأكثـر إلحاحـا في الـوعي النقـدي الحـداثي ويلامـس ويستبطن النص الشعري المعاصر، محاولا اختراق حدوده لا للقبض على المعنى الواحد، بل لتحقيق اختبارات الحدس والتأمل والتوقع وذكاء القارئ، عن طريق ملامسة شفافية المعنى وجماليته وإيقاعه والولوج إلى منعرجاته، فالنص هو المبدع في كينونة الذات وما القـارئ إلا ذات أخـرى تبحـث عـن نص جديد مما يفتح المجال الأوسع أمام منهج أسلوبي فيه الكثير من الانفتـاح والتعـدد والاخـتلاف والخلق والإنتاج، يتبلور من خلال أسئلة القلق الدائم.

تحييد الصورة النمطية للبطل المسلم عند لسنغ

أ.د. محمود العلي حسينات
جامعة اليرموك – الأردن

مقدمة

يعود إهتمام Gotthold Ephraim Lessing غوتهلد افرائيم ليسنغ (1681-1729) بالشرق وبالإسلام إلى السنوات الأولى من حياته في المدرسة، فقد ذكر في امتحان القبول لمدرسة الإمارة في مدينة Meißen مايزن في معرض حديثه عن التسامح حتى "المحمديين يجب الاّ يُلعنوا"[1]. وهو ما أكده بعد ذلك فيما كتبه من تعليقات ونشره من مؤلفات بأن التسامح يجب أن يكون عنوانا للحرية، الحرية التي تعني الإحترام والإعتراف والإنفتاح على الدين الإسلامي والثقافة الإسلامية.

إطلع ليسنغ على الكثير من الأعمال المؤلفة والمترجمة عن الدين الإسلامي التي قام بها كتّاب ومستشرقون أوروبيّون وتناول بعضها بالنقد والتعليق. فقرأ ترجمة George Sale جورج سالي (1697-1730) لمعاني القرآن الكريم The Koran commonly called Alcoran of Mohammad الذي نُشر في لندن سنة 1734. واطلع على كتاب Geschichte der Araber unter der Regierung der Kalifen "تاريخ العرب تحت حكم الخلفاء" الذي يقع في أربعة أجزاء لمؤلفه الفرنسي Augier de Marignys أوغير دي ماريجنيس (متوفى 1762)، وترجم الجزء الأول والثاني منه. وقد أشاد ليسنغ في مقدمة الجزء الأول بالعرب وعاداتهم وشجاعة أبطالهم[2]. واطلع على ما كتبه المستشرق الهولندي Adrian Reland ادريان ريلاند (1676-1718) في كتابهII religione Mohammedanica Libri الذي ظهر سنة 1705 وتُرجم إلى

---

(1) Karl S. Guthke: Lessings Horizonte. Grenzen und Grenzenlosigkeit der Toleranz. Wallstein Verlag:Göttingen 2003, S. 9.

(2) Gotthold Ephraim Lessing: Gesammelte Werke in 10 Bänden. Hrsg. von Paula Rilla. Aufbau Verlag: Berlin 1954-1958; Bd. 3, S. 8. (= Lessing: Gesammelte Werke)

الألمانيـة سـنة 1771 بعنـوان Zwei Bücher von der Türkischen oder Mohammedanischen Religion "كتابان عن الدين التركي أو المحمدي"[1].

أما اللغوي والمستشرق الألماني Johann Jakob Reiske يوهان ياكوب ريسكي (1716-1774) فقد التقاه ليسنغ في ليسنغ في مدينة Leipzig ليبسغ وتأثر به. وقد ذهب ريسكي إلى مكتبة Wolfenbüttel فولفنبُتل التي كان يعمل فيها ليسنغ لدراسة مخطوطات عربية. ومن المخطوطات التي اطلع عليها ليسنغ مخطوطة عن الشاعر العربي المتنبي (15/ 916-965) وأبو العلاء المعري (973-1057) الذي عاش في النصف الأول من القرن الحادي عشر، وقد أشار اليه ليسنغ بقوله: "شاعر عربي مشهور سكن بمعرة النعمان في سورية وعاش في النصف الأول من القرن الحادي عشر. فقد بصره بعد إصابته بالجدري وهو في الثالثة من عمره وقال بأنه لم يذكر من كل ما رآه قبل عماه إلاّ اللون الأحمر، ومع ذلك فقد جاء في أشعاره من وصف للمرئيات بما يطابق الموصوف ويثير المخيلة"[2].

كان لعمل ليسنغ في قصر ملك بروسيا Friedrich II فريدرش الثاني (1712-1786)، حيث كان يقيم الكاتب والأديب الفرنسي François Marie Arouetفرنسوا ماري أروت الذي عُرف بإسم Voltaire فولتير (1708 – 1775) أثر كبير في توجهه للشرق. فقد ترجم ليسنغ الكثير من كتابات فولتير الأدبية والتاريخية دون ان يدرج إسمه كمترجم لها. ونشر ما ترجمه منها سنة 1752 تحت عنوان Des Herrn Voltaire kleine historische Schriftenكتابات تاريخية قصيرة للسيد فولتير. ومن بين المقالات التي ترجمها Geschichte der Kreuzzüge "قصة الحروب الصليبية" التي تناولت الحرب الصليبية الثانية ودور السلطان المسلم صلاح الدين فيها. ويظهر صلاح الدين في مقالة فولتير كرجل متسامح أعاد كنيسة القيامة للنصارى وأظهر تسامحا مع كل اتباع الديانات الأخرى عندما فتح مدينة القدس سنة 1187، مما دفع خادم كنيسة القيامة Melieu مليو إلى ترك دينه والإلتحاق بصلاح الدين والعمل تحت إمرته[3]، وهي الحادثة التي

---

(1) أنظر:

Karl- Josef Kuschel: "Jud, Christ und Muselmann vereinigt"? Lessings `Nathan der Weise´. Patmos: Düsseldorf 2004, S 9.

(2) Gotthold Ephraim Lessing: Werke in 8 Bänden. Hrsg. von Herbert G. Göpfert. Carl Hanser Verlag: München 1970-1979; Bd. 5, S. 706. (= Lessing: Werke)

(3) Peter von Düffel: Erläuterungen und Dokumente: G. E. Lessing, Nathan der Weise. Philipp Reclam:Stuttgart 1972, S. 78.

خلدها ليسنغ في مسرحية ناتان الحكيم[1]. وقد عقد فولتير في مقالته المذكورة مقارنة بين فتح مدينة القدس سنة 1187 وبين الجرائم الدموية التي إرتكبها الصليبيون عند احتلالها سنة 1099. واعتبر في مقالته أن الأوروبيين لايختلفون في تصرفاتهم عن البربر[2]. كما ترجم ليسنغ مقالات أخرى لفولتير تحتوي على نصوص من القرآن الكريم ومن حياة محمد صلى الله عليه وسلم، وهي معلومات متناقضة في مجملها وكتبت بوحي من موقف فولتير العدائي من الكنيسة الكاثوليكية التي لم يتمكن من التصريح بها، فهاجم الإسلام كدين ليلفت نظر معاصيريه إلى ظلم الكنيسة وتحكمها في كل نواحي الحياة السياسية والإجتماعية في أوروبا. كما اطلع ليسنغ على كتاب Geschichte Saladins Sulthans von Ägypten und Syrien "تاريخ صلاح الدين سلطان مصر وسورية" (1758) للمستشرق الفرنسي François Louis Claude Marin مارين (– 1721 1809) الذي ترجمه Elieser Gottlieb Küster ونشر في Celle سنة 1761. ويحتوي الكتاب على صورة واقعية للسلطان المسلم وما يتمتع به من صفات انسانية كالرحمة والتسامح والعفو في معاملة اتباع الديانات الأخرى. فقد دخل القدس ولقيه الصبيان والنساء يطلبون أباءهم وأزواجهم فعفا عنهم جميعا دون مقابل[3]. وقد تركت الصورة الإيجابية التي نقلها مارتن في كتابه عن السلطان العادل أثرا عميقا عند ليسنغ، حياته الخاصة وأبناؤه وطريقة عيشهم، منشاءه ووفاته ومعاملته مع من حوله، فزوّدته بمعلومات مستفيضة عن سيرة السلطان صلاح الدين فاستخدمها في مسرحيته الشعرية "ناتان الحكيم". حاول ليسنغ الذي أعتبر كرائد من رواد حركة Die Aufklärung "التنوير"[4] في المانيا أن يربط ما قرأه من أخبار وما توصل إليه من حقائق عن المسلمين ودينهم الإسلامي مع ما كان يريد طرحه من أفكار ومعتقدات.

---

(1) Gotthold Ephraim Lessing: Lssings Werke. 3 Bände. Hrsg. von Kurt Wölfel. Insel Verlag: Frankfurt a. M. 1967; Bd.1, S. 471. (= Lessing: Lessings Werke)

(2) Düffel: Erläuterungen und Dokumente. S. 79.

(3) المرجع السابق، ص 84 وما بعدها.

(4) حركة التنوير أو العقلانية، هي حركة فلسفية فكرية تركت بصماتها على الأدب، ووجد لها أدباء رواد في مختلف البلدان الأوروبية خاصة فرنسا، وانجلترا. ويعتبر ليسنغ من أبرز أدباء التنوير في ألمانيا. وقد أشار الفليسوف الألماني Immanual Kant إمانوئيل كانت (1724–1804) الذي كان معاصراً لليسنغ إلى معنى التنوير بقوله: "ليس معنى التنوير إلاّ انتقال الإنسان من حالة قصوره العقلي إلى رشده الذي لا يمنعه عن الانتقال إليها إلاّ أسبابا راجعة إلى نفسه". قد كان التاجر الألماني اليهودي Moses Mandelssohn موسى مندلسون الذي خلّده ليسنغ في مسرحيته من خلال شخصية ناتان الحكيم علماً من أعلام التنوير في المانيا. أنظر:
Karl Vorländer: Philosophie der Neuzeit. Die Aufklärung. Geschichte der Philosophie, Reinbek bei Hamburg 1967, S. 246ff. http://www.lsg.musin.de/deutsch/d/aufkl/inhalt-Nathan.htm

بدايات نقدية وأدبية

كتب ليسنغ العديد من المقالات الأدبية والنقدية والدينية التي عمقت ما كان يهدف إليه من أفكار ومعتقدات، وقد تحدثت في مجملها إلى العودة لسماع صوت العقل والتسامح مع أتباع الديانات السماوية الأخرى وتدعو معارضيه إلى نظرة واقعية معتدلة في التعامل مع أبناء جلدته الذين يثورون على الظلم والتعسف الذي تمارسه الكنيسة. وقد توَج هذه الأعمال النقدية بكتابة مسرحيته الشعرية "ناتان الحكيم".

إنقاذ هيرونيمس كاردانوس Rettung des Hieronymus Cardanus

تناول ليسنغ في مقالته Rettung des Hieronymus Cardanus "إنقاذ هيرونيمس كاردانوس" التي كتبها سنة 1754 عندما كان شابا لم يبلغ الخامسة والعشرين الصورة العدائية المشوهة عن الإسلام. وتحتوي المقالة نقدا لأحد أبواب كتاب كاردانوس (1501-1570) De subtilitate "عن حدة الذكاء" الذي نشر سنة 1550 وناقش فيه الكاتب أتباع الديانات الثلاثة. أما الباب الذي تناوله ليسنغ بالنقد فتناول الخلاف بين وثني ومسيحي ويهودي ومسلم، حيث يتحدث كل منهما عن دينه. وما فعله ليسنغ أنه جعل مسلما يتحدث عن الإسلام بشكل موسَع. ويرى ليسنغ أن من يستند إلى دينه في حكمه على الآخرين يجب أن يترك للآخرين الإستناد إلى دينهم في حكمهم على الآخرين. "حق أكثر من الحق، لايمكن أن يكون، والإهانات ما كان لها أن تكون، فما نجده من طرف هراء، أراه في الطرف الآخر منطق؟"[1]. فإذا كان المسيحي في مقارنته لدينه مع الأديان الأخرى لا يخسر شيئا فإن المسلم يستطيع أن يربح، وهو ما قام بتأكيده في حكاية "الخواتم الثلاثة" في مسرحيته الشعرية "ناتان الحكيم". وقد أكد ليسنغ في مقالته موقفه من الإسلام بقوله "إننا نعتقد بإله واحد. إننا نعتقد بثواب وعقاب مستقبلي سيلقاه كل منا بناء على أفعالنا. هذا مانعتقده أو أكثر من ذلك، ولكي لا استخدم كلماتكم المدنسة. هذه قناعتنا وليس غيره!"[2]. وردَ بذلك على كاردانوس الذي أتهم الإسلام بالوثنية في إعتماده على معلومات خاطئة تحتوي على تلفيقات

---

(1) Lessing: Lssings Werke, Bd. 3, S. 256.
(2) Lessing: Lssings Werke, Bd. 3, S. 262.

وأكاذيب وردت في مؤلفات الكتّاب الأوروبيين. ورأى ليسنغ أن على كاردانوس أن يقرأ ما جاء به محمد ﷺ في القرآن الكريم قبل الحديث عن أي مسلم في كتابه[1].

ماساة فاطمة Fatime-Trauerspiel

تعتبر Fatime-Trauerspiel "ماساة فاطمة" أول عمل أدبي أراد ليسنغ عرضه على خشبة المسرح لإعطاء صوره إيجابية عن الدين الاسلامي والنبي محمد صلى الله عليه وسلم وكرد فعل على مسرحية Mahomet-Trauerspiel "ماساة محمد" لفولتير التي تجاوز فيها كل حدود الذوق الأدبي. وقد بدأ ليسنغ بتأليف مسرحيته سنة 1759، ولكنه لم يصل منها إلاّ شذرات. ويرجح أن يكون قد أخذ مادتها من Voltaire فولتير الذي التقاه في برلين ما بين 1751 – 1753، عندما كان يعمل في قصر ملك بروسيا Friedrich II فريدرش الثاني[2]. وقد عُرف فريدرش الثاني بدعوته رجالات التنوير إلى قصره ومنهم الأديب الفرنسي Voltaire فولتير.

تتحدث المسرحيه عن العلاقه الزوجيه القائمه بين الملك Abdallah عبدالله وزوجته Fatime فاطمه. فقد دفعه حبه وغيرته على زوجته إلى التفكير بقتلها لإعتقاده بأنه سيموت في أرض المعركة وبأن زوجته ستتزوج بعد وفاته فأوكل إلى حارس الملكة ومستشارها Ibrahim إبراهيم قتلها بالسم سراً أثناء غيابه. ويقلع إبراهيم عن تنفيذ أوامر الملك بل ويفشي لها كل شيء ويهرب خوفاً على حياته. وتبدي فاطمة صدمتها ولكنها تتناول السم وتخبر زوجها الملك عبد الله والسم يسري في جسدها بأنها ستلاقيه في وقت ما أمام محمد ﷺ وتشكوه له. وينهي عبدالله الذي يشعر بجريمته وخوفه من الآخره عندما يلاقي النبي صلى الله عليه وسلم حياته طعناً. أما إبراهيم المقسم بين طاعة الملك في تنفيذ أوامره وبين الاقدام على جريمة قتل فيذكر في بداية المشهد الثالث قبل أن ينهي حياته بالسم: "فاطمه: فاطمه! – لا يزال الوقت كافٍ إن بإمكانك إنقاذنا! أوقفي هذه الدموع؛ أخنقي هذه الغبرات؛ تحلي بالمرح، إن لم يكن في صدرك، على الاقل في تقاطيع وجهك.

---

(1) المرجع السابق، جزء 3، ص 262.

(2) W. Barner, G. E. Grimm; H. Kiesel.;M. Kramer: Lessing. Epoche – Werk – Wirkung: C. H. Beck Verlag: München 1987, S. 103.

تظاهري بالمرح – آه! ماذا يمكن أن انصحك - أنا التعيس!"[1] ويمكن القول أن مسرحية فاطمه هي محاوله متقدمه للكاتب في عرض صوره مغايره عن الاسلام والمسلمين على المسرح الاوروبي تُوَجت بمسرحيته الشعرية "ناتان الحكيم".

حجتي عن العرب بأن العرب وليس اليهود هم أتباع إبراهيم الحقيقيون

Meines Arabers Beweis, das nicht die Juden, sondern die Araber die wahren Nachkommen Abrahams sind

تناول ليسنغ في مقالته[2] التي يرجح أن يكون كتبها ما بين 1771-1777 ونشرت بعد وفاته مع مجموعة أخرى من أعماله تحت عنوان Anzeige seiner philosophischen und theologischen Bruchstücke "نشر مقطوعاته الفلسفية والدينية" حقيقة أن العرب وليس اليهود هم أتباع ابراهيم عليه السلام، لأنهم أبناء اسماعيل وليس إسحاق. ويؤكد ليسنغ في مقالته بأن العرب قد أنجبوا عقولا جبارة وبأن الإسلام دين عقلاني، وأن وحدانية الله تعالى هي القضية التي تناولها القرآن الكريم. وتحدث عن ذهاب سارة مع إبنها اسماعيل إلى مكة وسكنها هناك وعن "الاسماعليين" الذين هم ليسوا اليهود بل أبناء ابراهيم عليه السلام، وهو ما يطابق ما ورد في القرآن الكريم من قصة اسماعيل عليه السلام[3]. وقد أكد ليسنغ في مقالته على شرعية الدين الإسلامي كدين سماوي. أن مايريد ليسنغ قوله أن الأديان الثلاثة لها حق إمتلاك الحقيقة شريطة ربطها بدعوة التسامح[4].

---

(1) Gotthold Ephraim Lessing: Werke und Briefe in Zwölf Bänden. Hrsg. von W. Barner. Deutscher Klassiker Verlag: Frankfurt a. M. 1989-2001, Bd. IV, S. 75. (= Lessing: Werke und Briefe)

(2) تتطابق مقالة ليسنغ التي كتبها عندما كان يعمل في مكتبة Wolfenbüttel فولفنبُتل ما بين 1770-1780 مع ما كتبه صديقه الفيلسوف والمستشرق الألماني هيرمان زاموئيل رايماروس Über Juden una Abraham insgesamt "عن اليهود وإبراهيم على وجه الإجمال". انظر:

Silvia Horsch: Rationalität und Toleranz. Lessings Auseinandersetzung mit dem Islam. Ergon-Verlag: Würzburg 2004, S. 66.

(3) القرآن الكريم، سورة إبراهيم، آية 35-40.

(4) Lessing: Werke, Bd. 7, S. 921ff.

دفاع أو كتاب حماية لعبَاد الله المنطقيين

Die Apologie oder Schutzschrift der vernünftigen Verehrer Gottes

أصدر ليسنغ ما بين 1774-1778 Die Apologie oder Schutzschrift der vernünftigen Verehrer Gottes "دفاع أو كتاب حماية لعبَاد الله المنطقيين" للمستشرق هيرمان زاموئل رايماروس Hermann Samuel Raimarus (1694-1768) على شكل سلسلة Fragment eines Unbekannten "شذرات إنسان غير معروف". وتتناول المقالة خلافه مع القس الأورثدوكسي Johann Melchior Goetze يوهان ميلشوير غوتسي (1717-1786) في هامبورغ. وقد اشاد ليسنغ فيها بالقران الكريم والدين الاسلامي واعتبره دين منطقي وأشاد بمحمد صلى الله عليه وسلم و أعتبر أن كل ما جاء به هو دليل على أنه دين منطقي[1].

ويدخل في هذا الأطار دفاع ليسنغ عن Adam Neuser أدم نويسر (1530-1576) في مقالته Von Adam Neuser. Einige authentische Nachrichten "من ادم نويسر. بعض الأخبار الموثوقة" التي كتبها سنة 1774. وقد طرد ادم نويسر من الكنيسه وأتهم بالتجديف ثم سجن لأنه اعتنق الاسلام، وأتهم بالخيانه العظمى لكتابته رساله الى السلطان العثماني يطلب فيها قبوله للعيش في تركيا، ويدعو السلطان لغزو المانيا. وقد هرب نويسر من السجن وإنتقل للعيش في اسطنبول التي بقي فيها حتى وفاته سنة 1576. وقد دافع ليسنغ عن نويسر، ودعا إلى فهم الإسلام والاتراك جيدا على غير ما فهمه فولتير[2].

المسرحية الشعرية Nathan der Weise "ناتان الحكيم"

قدم ليسنغ في مسرحته الشعرية السلطان المسلم صلاح الدين كممثل للدين الإسلامي، وناتان الحكيم كممثل للدين اليهودي، وفارس المعبد كممثل للدين المسيحي، بالإضافة إلى شخصيات ثانوية تلعب أدواراً مهمة في تعميق الأفكار التي يريد الكاتب طرحها في مسرحيته.

---

(1) Lessing: Werke und Briefe; Bd. VIII, S. 131.

(2) Lessing: Lssings Werke und Briefe, Bd. VIII,, S. 668.

Sultan Saladin "السلطان صلاح الدين"

اتسمت شخصية السلطان صلاح الدين[1] في المسرحية بصفات الأمير المسلم الذي يتحلى بأخلاق عالية ويتصرف بما يمليه عليه إيمانه. فهو بطل شجاع عالي الهمة، تقي، يأمر بالمعروف وينهى عن المنكر، فضلاً عن رحابة الصدر والتسامح. فقد أعاد كنيسة القيامة إلى النصارى عندما فتح القدس سنة 1187 ولم يقتل احداً من سكانها من أتباع الديانات الأخرى، بل عفا عن الأسرى وفرّق عليهم الصدقات. "السلطان: دعنا/ الآن نحاول. - تبقى عندي براحتك؟/ حولي؟ - كمسيحي، كمسلم: سواء!/ في المعطف الأبيض، [...] أو الفرو: كما/ تريد! سواء! لم أكن أطلب/ بأن ينمو لكل الأشجار قشرة"[2]. ويقيم الكاتب جسراً من التفاهم بين صلاح الدين وناتان، فقد أثار إعجاب ناتان ما اتخذه السلطان من قرارات بعد توليه السلطة، حيث عيّن الحافي أمينا للخزانة. "ناتان إلى الحافي: الآن، نفهم بعضنا حقا!/ هنا يوجد ما يمكن تمييزه.- أنت؟ لماذا/ ليس أنت؟ الحافي درويش لكل شيء،/ ما أرغبه، أهلا بك دائما.- / الحافي دفتر دار لصلاح الدين [...]"[3].

ولكنه يقدم السلطان من طرف أخر كمحاور يحب النقود، ولا يتردد من سلوك طرق ملتوية للحصول عليها من ناتان اليهودي، كما أنه ينتظر الضرائب من الأمصار، ويقضي وقته في لعب الشطرنج مع أخته Sittah زيتاح، وفي كل مرّة يخسر فيها السلطان يكافيء أخته ألف درهم، وعندما يتردد Al-Hafi الحافي من استخدام الخزينة العامة لتنفيذ رغبات السلطان يلح عليه الأخير بالدفع، ولا يتردد السلطان من سماع غناء الجارية التي اشترتها أخته زيتاح. ولا شك أن جزءاً من حياة اللهو وسماع الغناء والبذخ الذي أصبغه ليسنغ على السلطان إنما يعكس صورة الخلفاء والسلاطين في حكايات Tausendundeine Nacht[4] "ألف ليلة وليلة" التي كانت واسعة الانتشار في الآداب الغربية والتي إستفاد منها ليسنغ في مسرحيته الشعرية.

---

(1) عن حياة السلطان العادل صلاح الدين، أنظر: عبدالله ناصح علوان: صلاح الدين الأيوبي بطل حطين ومحرر القدس من الصليبيين. مؤسسة الرسالة، بيروت 1974.

Hannes Möhring: Saladin. Der Sultan und seine Zeit 1138-1193. C.H. Beck-Wissen, Nr. 2386, München 2005.

(2) Lessing: Lssings Werke, Bd. 1, S. 555.

(3) المرجع السابق، جزء 1، ص 482.

(4) Enno Littmann: Die Erzählungen aus demTausendundein Nächten. 6 Bde. Wiesbaden 1953; Bd. 2, S. 618ff; Bd. 3, S. 130ff, S. 454ff.

فقد بارك صلاح الدين قصة زواج أخيه Al-Adel Al-Melel الملك العادل من أخت الملك الإنجليزي Richard Löwenherz ريشارد قلب الأسد Johanne von Sizilien يوهاني فُن زيتسيلين أرملة ملك صقيليه. وتعود قصة زواج الملك العادل من أخت ملك بريطانيا التي وردت في العديد من المراجع التاريخية[1] إلى فترة الحروب الصليبية الثالثة (سنة 1189-1192) التي فشلت بسبب وفاة القيصر الألماني Friedrich Barbarossa فريدرش بربا روسا (حوالي 1122-1190)، وعودة الفرنسيين بقيادة Philipp August فيليب أوغست (1165-1223) لخسارة جيشه في فلسطين، وبقاء القوات البريطانية بقيادة الملك الإنجليزي قلب الأسد في فلسطين لوحده في مواجهة جيش المسلمين. وقد سعى الملك الإنجليزي بعد مرور عام من الفشل في الحرب إلى لقاء السلطان المسلم صلاح الدين، فأرسل مع الملك العادل الذي زوجه أخته رسالة إلى السلطان المسلم يطلب فيها لقاءه. وقد خلَد ليسنغ هذه الحكاية في مسرحيته "ناتان الحكيم" كمحاولة منه لتقديم صورة إيجابية عن أتباع الدين الإسلامي وذلك في الحوار الذي دار بين السلطان صلاح الدين وأخته زيتاح. "صلاح الدين: إذا كان أخونا مالك/ أصبحت أخت ريشارد زوجة له:/ آه! في بيت مع بعض! آه، أول بيت،/ هو أفضل بيوت العالم!/ أنتِ تسمعين، إنني نفسي أثني على هذا، أيضاً/ لست أشك في ذلك. إنني أتخيل ذلك ذات قيمة"[2].

علما بأن الروايات التاريخية ذكرت بأن قلب الأسد قد إقترح هذا الإقتراح لبث الفرقة في الجانب الإسلامي، ولكن صلاح الدين إكتشف هذه الخدعة. أما الحقيقة التي يريد الكاتب نقلها في مسرحيته فهي أن صلاح الدين كممثل للدين الإسلامي يتحلى بصفات التسامح والفضيلة والعفو، إشارة إلى موقفه عندما فتح بيت المقدس وعفا عن الأسرى ولديه قابلية العيش المشترك مع أتباع الديانات الأخرى بقبوله زواج أخية من أخت عدوه ملك بريطانيا. ومن طرف أخر فإن التعصب الأعمى الذي دفع القائمين على الكنيسة للإستيلاء على فلسطين وما قاموا من ويلات ومجازر إنما تتحمله الكنيسة وليس الإنسان العادي، وأن العبودية والإستغلال والقتل والسلب لحرية الإنسان لا تتناسب مع ما دعا إلية المسيح عليه السلام، وهي الصورة التي كانت ماثلة لدى الكاتب التنويري

---

(1) Karl-Josef Kuschel: Vom Streit zum Wettstreit der Religionen. Lessing und die Herausforderung des Islam. Patmos: Düsseldorf 1998, S. 246.

(2) Lessing: Lssings Werke, Bd. 1, S. 496.

بدءاً من القرن العاشر حتى عصره. "صلاح الدين: [...] فرسان المعابد،/ ليس المسيحيون، هم المذنبون: ليسوا هم كمسيحيين،/ ولكن كفرسان معابد"[1].

كما أدرج الكاتب في مسرحيته الشعرية ما ذكرته بعض المراجع التاريخية عن العلاقة التي كانت قائمة بين صلاح الدين والقيصر الألماني فريدرش بربا روسا، ورغبة السلطان المسلم في خطب ودّ إبنة الأخير لأحد أبنائه. ومع أن القصة لم تفضي إلى زواج ولكن القيصر الألماني أكد على بناء علاقات جيدة مع السلطان. وقد خلَد ليسنغ هذه القصة في عقد زواج Assad أسد أخ السلطان الذي أطلق عليه ليسنغ Wolf von Filnek فولف فُن فيلنك من سيدة ألمانية تدعى Stauffin شتاوفن أنجبت له طفلين الأول فارس معبد إسمه Leu von Filnek ليو فُن فيلنك وإبنة إسمها Rech, Blanda von Filnek ريشا، بلندا فُن فيلنك.

ناتان: أنتم لستم من عائلة شتاوفن![...]/ أنت ليو فُن فيلنك./ [...] إن أمكم - كانت من عائلة شتاوفن./ أخوكم، خالكم الذي رباكم،/ الذي تركّكم والِدَيكم عنده في المانيا،/ [...] إن إسمه كورد فُن شتاوفن؛ [...]/ إن أبيكم.../ [...] يدعى فولف فُن فيلنك؛ لم يكن ألمانياً.../ ولكنه تزوج بألمانية؛/ إن أمكم تبعته إلى ألمانيا/ لفترة قصيرة....

صلاح الدين: أخي! بالتأكيد! أخي أسد! بالتأكيد!/ [...] إنهم هم! إنهم هم، زيتاح، إنهم هم/ إن كليهما أبناء... أبناء أخيك![2].

إن علاقة الدم التي أوجدها الكاتب في الباب الأخير من المسرحية بين صلاح الدين المسلم وبين فارس المعبد المسيحي Leu von Filnek ليو فُن فيلنك الذي تربى في بيت ناتان، وبين Leu von Filnekليو فُن فيلنك التي تدعى ريشا اليهودية وتربت في بيت ناتان، وهما أصلاً أبناء لأخ صلاح الدين الذي سقط في عسقلان هي دعوة من الكاتب بناء على ما ينادي به من أفكار لإتباع الديانات السماوية الثلاثة لإيجاد خلفية مشتركة لحوار منطقي يدار على أسس الإحترام والتسامح ويحافظ على معتقدات كل طرف مع الآخر.

---

(1) المرجع السابق، جزء 1، ص 497.

(2) Lessing: Lssings Werke, Bd. 1, S. 590-593.

Nathan der Weise "ناتان الحكيم"

يعود اختيار اسم ناتان الى كتاب Nathan und Jotham "ناتان ويوتام" لمؤلفه الشاعر Georg Philipp Harsdörfer غيورغ فيليب هلرسدورفر (1607-1658) الذي اطلع عليه ليسنغ في مكتبة الدوق أوغست في مدينة فُلفينبوتل Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel. ويحتوي الكتاب على قصائد تعليميه دينية ودنيويه بعضها من الإنجيل. وترد في الكتاب قصة رجل تقي وغني إسمه ناتان ترك ثلاثة ابناء. وهي تشبه القصة التي وردت لدى الكاتب الإيطالي Giovani Boccaccios جيوفاني بوكاسيو (1313-1375) في كتابه Decamerone "ديكاميرون"[1].

ويعتبر ناتان الحكيم في المسرحية ممثلاً للدين اليهودي[2]، وناتان على أختلاف التأويلات هو Moses Mendelssohn موسى مندلسون الذي لم يقرأ عنه في الكتب أو يسمع عنه من الناس، ولكنه صديقه الذي تعرّف عليه سنة 1754[3]، ولعب معه الشطرنج وحاوره في الفلسفة والدين والتنوير فتأثر بأخلاقه ثمّ خلده في شخصية ناتان الحكيم[4]. وقد ميّزه ليسنغ عن كافة أبطال المسرحية بالحكمة. ويتمتع ناتان في المسرحية بصفات الحكمه والتسامح والمعرفه بالاديان السماوية الثلاثة اليهوديه والمسيحيه والإسلاميه التي أوصلته إلى درجة متقدمة في المعرفة والنبوّة. فهو الذي أدار الحوار في المشهد الرئيسي في المسرحية مع السلطان صلاح الدين عن الديانات الثلاثة، وهو الذي قص على السلطان حكاية الخواتم الثلاثة. وناتان في المسرحية رجل متسامح ولديه قابلية العيش مع الأخر، فقد قبل البنت المسيحية Recha ريشا ليربيها في بيته على الرغم أن المسيحيين قد قتلوا أفراد عائلته السبعة. وعندما خاطبه Klosterbruder الراهب المسيحي الذي أحضر له ريشا ليربيها في بيته: "ناتان! ناتان!/ إنت مسيحي! – والله، إنت مسيحي!/ مسيحي طيّب لم يوجد

---

(1) أنظر:

Friedrich Niewöhner: 'Veritas sive Varietas' Lessings Toleranzparabel und das Buch von den drei Betrügern.L. Schneider: Heidelberg 1988, S. 30ff.

(2) كان ليسنغ منذ بداياته متعاطفاً مع اليهود. فقد الف مسرحية بعنوان Die Juden *اليهود* (1749) سخر فيها من مواطنيه ورماهم بضيق الأفق لسخريتهم من اليهود، وتقترب مسرحيته هذه من مغزى مسرحية ناتان الحكيم.

Lssing: Werke, Bd. 1, S. 376-414.

(3) Jochen Schhulte-Sasse (Hrsg.): Lessing. Mandelssohn. Nicolai. Briefwechsel über das Trauerspiel. Winkler Verlag: München 1972, S. 241.

(4) Vgl. dazu: Barner: Lessing, S. 317f.

أبداً!" رد عليه ناتان: "نحن كلانا! فإن/ ما يجعلني أراكم مسيحيون، هو عينه ما يجعلكم/ تروني يهوديا!"[1] ويتمتع ناتان الحكيم بالفطنة والذكاء، فعندما سأله السلطان عن رأيه في الأديان الثلاثة أدرك ناتان أن السلطان إنما يريد أن يتحايل عليه ليأخذ منه النقود. ولا ينسى ليسنغ أن يصبغ على ناتان ما هو مألوف في الآداب الأروبية عن شخصية اليهودي النمطية. فعلى الرغم من حكمته فهو لا يتورع عن المتاجرة بالربا والحصول على الربا من الربا، فسفنه في كل الموانيء وحيوانات نقل بضائعه في كل الشوارع، ولكن روحه طاهرة وقلبه رحيم[2]. علماً بأن موسى مندلسون نفسه كان تاجراً يهودياً..ويظهر ناتان في نهاية المسرحية كرجل متدين وحكيم أكثر من كونه تاجرا. وهي عملية تهيئه تناسب الهدف الذي يريد الكاتب نقله للسامع والمشاهد.

Tempelherr "فارس المعبد"

يمثل Tempelherr فارس المعبد شخصية الملك Guido von Lusignan جوئيدو فُن لوسيجنان (توفي سنة 1194) التي تعرّف عليها ليسنغ في مقالة فولتير "قصة الحروب الصليبية"، وقد عفا عنه صلاح الدين بعد وقوعه في الأسر بعد أن أقسم للسلطان بأنه لن يعود للحرب، ولكنه نكث وعده[3].

"فارس المعبد: [...] ولكن، ياسلطان،- شكرا،/ شكرا خالصا على منحك لي الحياة،/ إنها لا تتناسب مع حالي ولا مع أخلاقي./ إنها تلائم في كل الأحوال/ مهنتك"[4]. وقد عرض الكاتب فارس المعبد كشخصية سلبية وإيجابية في نفس الوقت. فهو مع نكثه لما أقسم عليه، ولكنه شجاع وعنده رغبة في المساعدة، حتى أنه عرّض نفسه للخطر من أجل إنقاذ حياة الآخرين، وهو يبدو كملاك، وقد أكدت ريشا شجاعته واعتبرته بالنسبة لها ملاكاً. "دايا: لقد جاء ولا أحد يعلم من أين./ لقد ذهب، ولا أحد يعلم إلى أين.- بدون أية/ معرفة للبيت، فقط ما سمعه،/ إقتحم، بمعطف فضفاض،/ بشجاعته اللهب والدخان حيث مصدر الصوت،/ الذي طلب منا المساعدة.

---

(1) Lessing: Lssings Werke, Bd. 1, S. 567.

(2) المرجع السابق، جزء 1، ص 505.

(3) Düffel: Erläuterungen und Dokumente, S. 79.

(4) Lessing: Lssings Werke, Bd. 1, S. 554.

لقد إعتبرناه/ خاسراً، عندما وقف أمامنا بعدما خرج من اللهب والدخان/ وهو يحملها يساعد قوي إلى الأعلى"[1]. وهو ما أكدته بعد ذلك ريشا التي تبين أنها أخته.

ومن الشخصيات المسيحية التي أوردها ليسنغ في مسرحيته Der Patriarchالبطريق الذي أصبغ عليه الكاتب صفة التعصب[2]. ويرمز البطريق إلى كل القساوسة ورجال الدين الذين وقفوا ضد ليسنغ وأفكاره التي تأثر فيها بالمثالية الماسونية في عصره. أما الراهب Klosterbruder المتسامح المتواضع فهو أقرب ما يكون من ناتان، ولكن تواضعه أقرب ما يكون إلى السذاجة منه إلى الحكمة[3].

الحافي AL-Hafi

قدّم ليسنغ AL-Hafi الحافي كشخصية هزلية قضى حياته في التسوّل ولكنه يتمتع بصفات أخلاقيه عالية مبنية على التسامح والفضيلة والأمانة مما جعل السلطان صلاح الدين يعينه أميناً للخزانة، وقد مكّنه منصبه الجديد من بناء علاقة مع ناتان الذي يمثل الوجه الآخر من الغنى ويريد منه ان يقدم المال لصلاح الدين. ويلعب الحافي دور الوسيط بين صلاح الدين وناتان ليأخذ منه المال، وهو الدور الذي كلفه به صلاح الدين بناء على نصيحة أخته Sittah زيتاح.

الحافي: انتم تحضرونه (المال) الآن معكم، الكيس (النقود)؟

ناتان: كيس (النقود)؟

الحافي: الآن، المال، الذي يجب ان تقرضونه لصلاح الدين[4].

لقد أعطى الكاتب الحافي أبعاداً جديدة ليلعب على بساطته وفقره دوراً في الحياة السياسية والمالية للدولة جعلته يفكر بتأليف مسرحية جديدة أطلق عليها Der Derwisch. Ein Nachspiel zum Nathan "الدرويش. خاتمة لمسرحية ناتان" إذا أسعفه الوقت لذلك، ولكنها لم تر النور. وتعتبر شخصية الحافي بمثابة نقد ورد على حياة القصور الاوروبيه المترفة عندما ذكر على لسانه بأن "الشحاذ الحقيقي هو وحده الملك الحقيقي"[5].

---

(1) Lessing: Lssings Werke, Bd. 1, S. 472.

(2) المرجع السابق، جزء 1، ص 551.

(3) المرجع السابق، جزء 1، ص 567.

(4) المرجع السابق، جزء 1، ص 515.

(5) المرجع السابق، جزء 1، ص 518.

زيتاح Sittah

تظهر زيتاح أخت السلطن صلاح الدين كأميرة وإمراة مسلمة تعيش في القصور وتتحلى بكل صفات الفضيلة والتواضع. وقد عرض ليسنغ من خلالها صوره مثالية لحياة القصور الأسلامية وما فيها من تسامح وعدالة ولطافة في التعامل. وهو نقد لحياة القصور الأوروبية على مدار مئات السنين سواء السلطة الدينية أو الدنيوية[1]. وتتمتع زيتاح كأخيها صلاح الدين ببعد النظر في التعامل مع غير المسلمين من منطق التسامح والإنسانية، وقد أظهرت في حواراتها مع أخيها ليس فقط الذكاء والحكمة ولكن ايضا المشاركة الفاعلة في الحياة السياسية والإجتماعية. فقد أشارت إليه في مساعدة الفقراء والإبتعاد عن البطش، ونصحته دعوة اليهودي ناتان إلى قصره من أجل عرض دينه كدين سماوي ومن أجل التغلب على مشاكله المادية بعد ماسمعته من الحافي. وهي التي أرشدته إلى الطريقة التي ينبغي عليه إتباعها في التعامل مع ناتان، بل إنها قد شاركت بعد ذلك في جزء من اللقاء الذي حدث بين الإثنين.

زيتاح: إن دابته [في نقل البضائع] تسير/ في كل الشوارع، في كل الصحاري. سفنه ترقد/ في كل الموانيء. هذا ما قاله/ الحافي لي؛ وببهجة عارمة/ وفوق ذلك كم هو عظيم وشريف/ صديقك هذا يطبَق ما هو ذكي ونشيط/ ولا يعطي قيمة لربح قليل:/ وفوق ذلك: كم هو خال من أية أحكام مسبقة/ روحه؛ قلبه منفتح لأية فضيلة [...][2].

إن إصباغ صفات العفو والتسامح والإيثار على شخصيات المسرحية على إختلاف أديانهم والذين تتقاطع فيها علاقة النسب - صلاح الدين المسلم، فارس المعبد المسيحي ولكنه في حقيقة الأمر إبن الملك العادل أخ صلاح الدين، أبوه مسلم وأمه مسيحية، وقد أنقذ ريشا التي تربت في بيت ناتان اليهودي من الحريق ظناً منه أنها يهودية، ثم يقع في حبها، وقد تبين بعد ذلك أنها أخته. ناتان اليهودي الذي عرف بجشعه ولكنه جاء بكيس من النقود لمساعدة السلطان المسلم الذي يعاني من مشاكل مادية - هي دعوة لكل أتباع الديانات السماوية للتسامح والعيش المشترك في عصر غاب فيه التسامح، وهي دعوة للرد على كل المواقف المتعصبة للكنيسة وعلى الروح الإنتقامية التي سادت الحروب الصليبية بعد دخولهم فلسطين[3].

---

(1) Kuschel: Vom Streit zum Wettstreit der Religionen, S. 239.

(2) Lessing: Lssings Werke, Bd. 1, S. 505.

(3) أنظر: أمين معلوف: الحروب الصليبية كما رآها العرب. ترجمة عفيف دمشقية. دار الفارابي: دمشق1989.

ولكن هل يمكن لهذه الصورة المثالية التي يريد ليسنغ عرضها في مسرحيته الشعرية أن تكون ممكنة أو أن تجد طريقها إلى التحقيق خارج المسرح، وأي دور للمستمع وعواطفه إذا كانت المسرحية تقدم أبطالاً يحملون أفكار المؤلف وتصوراته بعيداً عن نبض الحياة وواقعها. فهل يعقل أن يتقدم السلطان المسلم إلى ناتان اليهودي ليسأله عن حقيقة الدين؟ بل إن الهدف من هذا السؤال أصلاً هو التحايل على ناتان التاجر ليأخذ منه الأموال وليس الدين، وكأن الدين لدى السلطان مجرد وسيلة لجمع المال؟ ولكن أي أموال تلك، إنها الأموال التي يجمعها المرابي ناتان من أموال الربا؟ إنها أموال ناتان صاحب الحكمة والتسامح والأب الروحي في المسرحية، إنها الأخلاق الحميدة فقط؟ إنه العقل! أما الدين فأمر عابر.

Der Ringparabel "حكاية الخاتم"

إرتبطت "حكاية الخواتم الثلاثة" بالنقاش التاريخي الدائر عن حقيقة الأديان التوحيدية الثلاثة الإسلام والمسيحية واليهودية. وقد ركّزت الحكاية على إختلاف المصادر الأوروبية التي تناولتها على صحة الدين المسيحي وتصوير أتباع غيره من الأديان الأخرى على أنهم متجبرون ومارقون من الدين كنوع من تبرير العداء القائم ضد الأديان الأخرى ولإيجاد رخصة دينية للحروب الصليبية التي تشنها الكنيسة على بلدان الشرق الإسلامي[1]. أما ليسنغ فقد أستند في حديثه عن صلاح الدين على ما كتبه الإيطالي Giovani Boccaccios جيوفاني بوكاسيو في كتابه Decamerone "ديكاميرون"[2]. وهي قصة لم يبتدعها بوكاسيو ولكنها تعود إلى حكايات الف ليلة وليلة[3]. ولا بد من الإشارة إلى أن "حكاية الخاتم" على اختلاف رواياتها كانت شائعة في أدب العصور الوسطى، وقد انتقلت بعد ذلك من اللاتينية إلى اللغات الأوروبية الدارجة.

---

(1) أنظر:

Kuschel: Vom Streit zum Wettstreit der Religionen, S. 273ff.

(2) ذكر ليسنغ صراحة نقله لحبكة المسرحية عن الديكاميرون بقوله: "على كل حال هذا صحيح، ولم أكن أخفي ذلك على أحد من أصدقائي، بأن الأفكار الأولى لناتان موجودة في كتاب الديكاميرون لجيوفاني بوكاشيو. أما القصة الثالثة من الكتاب الأول فهي الخليّة التي منها نبتت في خاطري مسرحية ناتان".

Düffel: Erläuterungen und Dokumente. S. 112f.

(3) Walther Wiebke: Tausend und eine Nacht. Eine Einführung. Artemis: München/Zürich 1987, S. 95ff.

وتتحدث الأقصوصة الثالثة من اليوم الأول عن السلطان صلاح الدين وشجاعته وحروبه التي أدت إلى نفاذ المال وبحثه عن طرق أخرى لتوفيره. ويتعرف السلطان على يهودي إسمه Melchisedech ميلشيسدش يعيش في الإسكندرية ويتعامل بالربا، ويريد السلطان استمالة بطرق غير القوة، فدعاه السلطان إلى قصره وأجلسه بجانبه وحاوره في الأمور الدينية، ثم طرح عليه سؤلا عن الأديان التوحيدية الثلاثة، ونظراً لحكمة ميلشيسدش وفطنته بأن طرح الأسئلة من قبل السلكان محاولة للإيقاع به بدأ يفكر بمخرج. فقص ميلشيسدش الذي غيَر ليسنغ إسمه إلى Nathan ناتان على السلطان قصة رجل غني عنده خاتم ثمين يريد أن يعطيه لأحد أبنائه الثلاثة مما يجعله محبوبا عند الله وعند الناس. وبينما كان الخاتم يتنقل من يد إلى يد حتى وصل إلى رجل له ثلاثة أبناء كانوا كلهم على مستوى واحد من الحب عند بسبب فضائلهم وطاعتهم، فقام الأب بصنع خاتمين يشبهان الخاتم الأول، بحيث لا يعرف أحد منهم أي خاتم هو الخاتم الحقيقي. وعندما كان الأب على فراش الموت أعطى سراً كل واحد من أبنائه خاتما، وأظهر الأبناء بعد وفاته كل خاتمه على أنه الخاتم الأصلي، ولما لم يعرف أحد الخاتم الأصلي بقي السؤال عن الخاتم الأصلي معلقا[1].

المشهد الرئيسي في المسرحية الشعرية هي حكاية الخواتم الثلاثة. وتتمثل في الحوار الذي دار بين ممثلي الديانات الثلاثة: السلطان صلاح الدين Sultan Saladin كممثل للمسلمين، وناتان الحكيم Nathan der Weise كممثل لليهود، والبطريقDer Patriarch عن الدين المسيحي، وقد تقابل الثلاثة في القدس أثناء الحروب الصليبية، ودار بينهما حوار عن الأديان السماوية الثلاثة. فقد سأل: السلطان صلاح الدين ناتان الحكيم عن الدين الحق: أنني التمس معرفتك في/ أمر مختلف تماما؟ مختلف تماماً.- ولأنك/ حكيم هكذا: قل لي ثانية -/ أي عقيدة، أي قانون/ إستطاع أن يقنعك أكثر؟"[2] فرد عليه ناتان الحكيم بالحكاية الرمزية الشهيرة عن الخواتم التي تمثل الديانات الثلاثة:

كان في القديم رجل يحمل خاتماً ورثه عن شخص أختصه بمحبته، وكان الخاتم بما لديه من صفات يجعل حامله محبوباً بين الناس مقبولاً عند الله، وقد ورث هذا الخاتم أعز أبنائه، وأوصى أن يورثه لأعز أحفاده. وهكذا حتى انتهى الخاتم إلى رجل له ثلاثة أبناء يحبهم بدرجة واحدة، وقبل

---

(1) أنظر.

Ludwig Jäger; Cornelia Epping: Gotthod Ephraim Lessing. Nathan der Weise, Salzburger Festspiele. Salzburg 1984, S. 76ff.

(2) Lessing: Lssings Werke, Bd. 1, S. 528f.

وفاته عمد إلى صياغة خاتمين اثنين يشبهان الخاتم الأصلي إلى بدرجة لا يمكن معها التفريق بينها كي لا يُغضب أحداً من أبنائه، فاستدعى أبناءه الثلاثة كل على حده، وأعطى كل منهما خاتماً، والتقى الأبناء بعد وفاته وأدعى كل منهما أنه يمتلك الخاتم الأصلي وأحيل الأمر إلى القاضي، الذي لم يستبعد ضياع الخاتم الأصلي. "الخاتم الأصلي/ فُقِدَ على الأغلب. وحتى لا يكتشف/ أحد اختفاءه، يصنع الأب خواتم ثلاثة على شكل الخاتم الأصلي"[1]. أما تعويض إمتلاك الخاتم الأصلي فيتم في الطريق التي يسلكها حامله وبما يتمتع به من حلم ودماثة أخلاق وإستسلام لله. وينهي القاضي حكمه بأن قوة الخاتم الأصلي وتأثيره في أحفاد حامله قد تظهر بعد مرور آلاف السنين، وعند ذلك يمكن أن يجلس قاض آخر ويستطيع أن يحكم على حملة الخواتم الثلاثة.

ناتان: "أما نصيحتي لكم: أن تعترفوا/ بواقع الأمر. أن/ كل واحد منكم قد أخذ خاتمه من أبيه:/ وليعتقد كل/ بأصالة خاتمه.- فمن المكن؛ بأن الأب لم يعد/ يحتمل جور الخاتم/ الذي في بيته! - ومن المؤكد؛/ أنه أحبكم جميعا، وبنفس/ الدرجة: حيث لم يقبل الإجحاف بإثنين منكم،/ لصالح واحد"[2].

ولكي لايتعب الكاتب السامع فهو يعطي تقديرات مهمة تساعد في معرفة الدين الإيجابي وتقلل الهوة بين أتباع الديانات الثلاثة من خلال طلب القاضي للإخوة الثلاثة في إستخدام قوة مالديهم من خواتم تجعلهم محبوبين أمام الله وأمام الناس، وذلك من خلال "الحب الخالي من الأحكام المسبقة"[3] ومن خلال "دماثة الخلق، وحسن المعاشرة القلبية، وأعمال الخير وإستسلام قلبي لله"[4]. وتجنب الخلاف حول إمتلاك الحقيقة ما دام كل منهما لديه خاتم. ويمكن أن يعتقد كل منهم بأن خاتمه هو الخاتم الأصلي، أما اكتشاف الخاتم الأصلي حتى بعد الآف السنين فهو أمر يصعب حتى على الأب الذي كان يمتلك الخاتم الحقيقي والذي لم يعد باستطاعته التفريق بين الخواتم الثلاثة ولا على القاضي الذي حكم بين الأبناء الثلاثة، فكلهم في مستوى واحد أمام الله. وبذلك يكون ليسنغ قد ترك موضوع الدين الحقيقي إلى المستقبل وذلك إستنادا إلى ما يقدمه أتباع كل دين من أعمال الخير بناء على قوة الخاتم الذي بين أيديهم.

---

(1) المرجع السابق، جزء 1، ص 534.

(2) المرجع السابق، جزء 1، ص 534.

(3) Lessing: Lssings Werke, Bd. 1, S. 534.

(4) المرجع السابق، جزء 1، ص 534.

لقد أبقى ليسنغ قضية الدين بدون حسم، وتأجيلها الآف السنين يبين أن الكاتب لم يعلق عليها أهمية كبيرة. وأن المهم عنده هو التسابق السلمي لكل أتباع الديانات الثلاثة للوصول إلى هدف واحد هو ما يجعلهم "محبوبين أمام الله وأمام الناس"[1]. وبذلك يكون ليسنغ قد وصل إلى ما يريد، لأن الدين الحق يكون واضحا من خلال ما يفعله أتباعه. وقد أشار الأديب الألماني Johann Wolfgang von Goethe يوهان فولفغنغ فُن غوته (1749-1832) في حواراته مع Eckermann إكرمن في 11/ 4/ 1827 بأنه كان على ليسنغ أن يقول الحقيقة بأن النظام الفلسفي للمسلمين هو المقياس المناسب الذي يمكن أن يطبقه الإنسان على نفسه وعلى الأخرين[2]. وهو ما أكده Karl Wilhelm Friedrich von Schlegel كارل فيلهلم فريدرش فُن شليغل (1772-1829) بعد ذلك في رسالته إلى Novalis نوفاليس (1772-1801) في 2/ 12/ 1798 في معرض تعليقه على مسرحية ناتان الحكيم بأن أعجوبة محمد ﷺ تكمن في قلبه وأعماقه وهي التي ستسود في الأرض[3].

ليسنغ الإنسان في مسرحية ناتان الحكيم

ثمة عوامل أثرت في حياة ليسنغ وجعلته يُبشر بالتسامح والأخلاق ويدعو للحوار ولو على حساب الدين. فقد كان ليسنغ متفائلاً وكان تفاؤله رداً على الحالة النفسية التي كان يعيشها. فقد فقدَ زوجته ومولودها بعد يوم من ولادته سنة 1788 بعد عامين من زواجه لها، وكان يعاني من الوحدة والانعزالية وعدم الرغبة في العمل[4]. كما أن حواراته المتكررة مع رجال الكنسية[5] ودفاعه عن كاردانوس، والتي بلغت ذروتها باتهام الكنسية له بالكفر والتجديف وتهديده بالقتل، ثم منعه من الكتابة والنشر في أمور الدين قد عمقت لديه فكرة التسامح والأخلاق ودفعته إلى دخول الماسونية لكسر عزلته والبحث عما يتطلع إليه من مثاليات وأخلاق. وقد دفعته علاقته القوية بالتاجر اليهودي موس مندلسون الذي يعتبر من رموز الفكر الماسوني في ألمانيا في القرن الثامن عشر

---

(1) المرجع السابق، جزء 1، ص 533.

(2) Johann Wolfgang von Goethe: Gespräche mit Goethe – 11.41827 http://www.wissen-im-netz.info/literatur/goethe

(3) Richard Samuel (Hrsg.): Werke. Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs. 3 Bd. Carl Hanser Verlag: München 1978. Bd. 1, S. 257.

(4) Vgl. Barner: Lessing, S. 334ff.

(5) المرجع السابق، ص 247-270.

وتأثره به إلى التبشير بالفكر التنويري الماسوني كما فهمه من مندلسون[1]. ثم أصبح عضواً في محفل Hamburgهامبورغ سنة 1771، ومع أن ليسنغ قد حصل على درجات الماسونية الثلاثة دفعة واحدةً (متعلم وعريف وسيد) ولكنه لم يلبث أن ترك المحفل، إذا لم يعثر على الدولة ولا على الدين الذي يريد[2]. فقد كان المحفل يعاني من مشاكل عقائديه وتنظيمية. وقد كتب ليسنغ بعد ذلك مقالاتهErnst und Falk. Gespräche für Freimaurer[3] إرنست وفلك. أحاديث للماسونيين" التي انتقد فيها الماسونية وشرح أسراها وأعلن نبذه لها.

الخاتمة

إن العلاقة التي أقامها الكاتب بين ممثلي الأديان الثلاثة في نهاية المسرحية ناتان اليهودي وصلاح الدين المسلم وفارس المعبد المسيحي، وريشا هي جواب الكاتب على كل الأسئلة المطروحة والتي يمكن أن تطرح في المسرحية، والتي يرى فيها ليسنغ أن كل الأمم الموجودة على وجه الأرض إنما تعود لعائلة واحدة، وهي دعوة لحوار ثقافي بنّاء بين الشعوب بدلا من الصراعات السياسية والدينية. وهي محاولة من ليسنغ لتخفيف الصورة النمطية المعروفة في أوروبا عن الإسلام. فالسلطان صلاح الدين يخاطب فارس المعبد: "والآن؛ إذا كنت لاتظن بي السوء:/ فإننا في منتصف الطريق"[4]. فالحوار بحد ذاته شيء ايجابي، وهذا ما تحاول المسرحية الشعرية تأكيده بأنها مسرحية أفكار لوجود إنساني عالمي حر: أنا أسمعك تقدَرني، ماذا/ ترغب أن تعارضني"[5].

ناقش الكاتب مسألة التنوع الإجتماعي والثقافي والديني. فالبشر أجناس مختلفة وقناعات مختلفة ويتصرفون بناء على هذه القناعات التي تبدو غير مفهومة لدى الآخر والتي تؤدي إلى أجواء

---

(1) Vgl. Schhulte-Sasse: Lessing. Mandelssohn. Nicolai, S. 214f.

(2) يصف صديق ليسنغ Johann Bode لحظات قبول ليسنغ في المحفل: فقد ذكر السيد .R الذي قبل ليسنغ في المحفل: "الآن؟ ها أنت ترى, بأنني قلت الحقيقة؟ بأنك لم تجد الدين ولا الدولة!!" وهنا استدار ليسنغ الذي شعر بالملل وقال: "هاه! أنا رغبت، كان بالإمكان أن أجد مثل هذا الشيء؛ هذا ما كان يجب أن يكون". وعندها ترك ليسنغ فكرة تأسيس محفل آخر في مدينة Wolfenbüttel فولفنبتل ولم يشارك بعد ذلك في أية أعمال تخص المحفل. أنظر:
Richard daunicht (Hrsg.): Lessing im Gespräch. Berichte und Urteile von Freunden und Zeitgenossen. W. Fink: München 1971, S. 313.

(3) Lessing: Lessings Werke, Bd. 3, S. 509- 543.

(4) المرجع السابق، جزء 1، ص 555.

(5) المرجع السابق، جزء 1، ص 557.

عدائية. ويرى الكاتب أن التسامح هو المقياس على صحة الأديان. فلا بد من الإعتراف بالهوية والحق في الحفاظ على الهوية، وفي نفس الوقت قابلية التفهم والإعتراف بالأخر بدينه وثقافته وطباعه. فقد أنقذ فارس المعبد ريشا التي تربت في كنف اليهودي ناتان من الحريق، ولم يكن يعلم شيئا عن أصلها، ويرى ليسنغ أن ذلك من واجبه. ويطلب فارس المعبد من السلطان المسلم إطلاق سراحه على الرغم من الظروف العدائية السائدة. ومن طرف آخر يقف ناتان إلى جانب السلطان الذي يعاني من مشاكل مادية. وهي محاولة من الكاتب لبيان أهمية التواصل الإجتماعي الذي يزيل الفوارق الإجتماعية والثقافية والدينية.

إن ما طرحه ليسنغ في مسرحيته الشعرية ناتان الحكيم من أفكار بقي مجرد احلام. فصورة الإسلام التي تناولها العديد من الكتاب على مدار القرون الماضية بقيت محدودة التأثير. وبقي المسلمون في موقع الدفاع عن ثقافاتهم ومجتمعاتهم، خاصة بعد التزاوج الذي شهده العصر الحديث بين المسيحية الإنجيلية والمادية الصناعية واليهودية المتمثلة بالصهيونية، وبدأت تغزو العالم وتسلب مقدراته وتقتل شعوبه وتشيع "الفوضى الخلاّقة" بحجة حقوق المرأة ومكافحة التطرف الديني. بل لقد تمت عملية سطو على المعاني التي أراد ليسنغ عرضها في مسرحيته على خشبة المسرح، حتى أصبح عرض المسرحية موطئاً لتعبئة الرأي العام ضد الإسلام، خاصة بعد هجمات 11 سبتمبر، وبدات تظهر الشخصيات الإسلامية في المسرحية كشخصيات غير منطقية وشخصيات عنيفة. وأصبح تسليط الضوء من خلال ناتان وعائلته على أسطورة المحرقة Holocoust[1].

(1) Horsch: Rationalität und Toleranz. S. 104ff

المصادر والمراجع

القرآن الكريم

1- معلوف، أمين: الحروب الصليبية كما رآها العرب. ترجمة عفيف دمشقية. دار الفارابي: دمشق1989.

2- علوان، عبدالله ناصح: صلاح الدين الأيوبي بطل حطين ومحرر القدس من الصليبيين. مؤسسة الرسالة، بيروت 1974.

3- Barner, W., Grimm, G. E.; Kiesel, H.; Kramer, M.: Lessing. Epoche – Werk – Wirkung: C. H. Beck Verlag: München 1987.

4- Daunicht, Richard (Hrsg.): Lessing im Gespräch. Berichte und Urteile von Freunden und Zeitgenossen. W. Fink: München 1971.

5- Düffel, Peter von: Erläuterungen und Dokumente: G. E. Lessing, Nathan der Weise. Philipp Reclam:Stuttgart 1972.

6- Enno Littmann, Enno: Die Erzählungen aus demTausendundein Nächten. 6 Bde. Wiesbaden 1953; Bd. 2, S. 618ff; Bd. 3, S. 130ff.

7- Goethe, Johann Wolfgang von: Gespräche mit Goethe – 11.41827

8- http://www.wissen-im-netz.info/literatur/goethe

9- Guthke, Karl S.: Lessings Horizonte. Grenzen und Grenzenlosigkeit der Toleranz. Wallstein Verlag:Göttingen 2003.

10- Horsch, Silvia: Rationalität und Toleranz. Lessings Auseinandersetzung mit dem Islam. Ergon-Verlag: Würzburg 2004.

11- Jäger, Ludwig; Epping,Cornelia: Gotthod Ephraim Lessing. Nathan der Weise, Salzburger Festspiele. Salzburg 1984.

12- Kuschel, Karl- Josef: "Jud, Christ und Muselmann vereinigt"? Lessings `Nathan der Weise´. Patmos: Düsseldorf 2004.

13- Kuschel, Karl-Josef: Vom Streit zum Wettstreit der Religionen. Lessing und die Herausforderung des Islam. Patmos: Düsseldorf 1998.

14- Lessing, Gotthold Ephraim: Gesammelte Werke in 10 Bänden. Hrsg. von Paula Rilla. Aufbau Verlag: Berlin 1954-1958. (= Lessing: Gesammelte Werke)

15- Lessing, Gotthold Ephraim: Lssings Werke. 3 Bände. Hrsg. von Kurt Wölfel. Insel Verlag: Frankfurt a. M. 1967. (= Lessing: Lessings Werke)
16- Lessing, Gotthold Ephraim: Werke in 8 Bänden. Hrsg. von Herbert G. Göpfert. Carl Hanser Verlag: München 1970-1979. (= Lessing: Werke)
17- Lessing, Gotthold Ephraim: Werke und Briefe in Zwölf Bänden. Hrsg. von W. Barner. Deutscher Klassiker Verlag: Frankfurt a. M. 1989-2001. (= Lessing: Werke und Briefe)
18- Möhring, Hannes: Saladin. Der Sultan und seine Zeit 1138-1193. C.H. Beck-Wissen, Nr. 2386, München 2005.
19- Niewöhner, Friedrich: 'Veritas sive Varietas' Lessings Toleranzparabel und das Buch von den drei Betrügern.L. Schneider: Heidelberg 1988.
20- Samuel, Richard (Hrsg.): Werke. Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs. 3 Bd. Carl Hanser Verlag: München 1978.
21- Schhulte-Sasse, Jochen (Hrsg.): Lessing. Mandelssohn. Nicolai. Briefwechsel über das Trauerspiel. Winkler Verlag: München 1972.
22- Vorländer, Karl: Philosophie der Neuzeit. Die Aufklärung. Geschichte der Philosophie, Reinbek bei Hamburg 1967.
23- http://www.lsg.musin.de/deutsch/d/aufkl/inhalt-Nathan.htm
24- Wiebke, Walther: Tausend und eine Nacht. Eine Einführung. Artemis: München/Zürich 1987.

النظريات النقدية ومسألة "المعنى المحايث"

صابرة الذويبي
المعهد العالي للغات - تونس

تقديم

تمت، دراسة المعنى دراسة بنيوية قائمة على مبدأ المحايثة (Immanence). وهي دراسة تتقيد بحدود النص الداخلية ولا تتعامل مع النص باعتباره انعكاسا لمرجع خارجي بل تنظر إليه بوصفه وحدة معجمية سكونية مغلقة، منتجة للمعنى إنتاجا ذاتيا مقيدا بحدود النص الداخلية وتقصي من مجال اهتمامها كل ما له صلة بخارج الخطاب وخارج اللغة وتنفي تطور اللغة. لذلك فإن المعنى في هذه النظرية ليس له صلة بالعالم الخارجي.

وكذلك الأمر بالنسبة إلى المقاربة السيميائية فهي تقوم على مبدأ المحايثة باعتبارها نظرية تفسيرية نتيجة بحثها عن المعنى المحايث إلا أن الدارس مدعوّ اليوم عندما يتناول أثرا أدبيا إلى تجاوز المعنى المحايث والبحث عن المعنى المكنون في النص وتجاوز المفهوم السطحي والظاهر للكلمة، القائم على التبليغ، لأن النص قد لا يؤدي المعنى بصورة صريحة بل يحتاج إلى تبصّر وتمعّن، لأنه قائم على الإيحاء والمعنى فيه هو معنى من النص يستصفى من كيفية انتظام المرجع داخل الخطاب ولاستجلاء هذا المعنى لا بدّ من أن ننظر في النص السردي وفق مستويات التحليل والبحث عن المعاني المختلفة باختلاف مقامات التلقي وهذا ما عمّقته المقاربة التداولية.

مسألة المعنى في النظرية النقدية البنيوية

تمت مقاربة مسألة المعنى مقاربة بنيوية لسانية واستندت هذه المقاربة بالأساس إلى مدرسة براغ (Prague) [1] التي تعتبر أن مفهوم اللسان له صلة وثيقة بمفهومي التعبير والتواصل اللذين يخضعان لآليات خاصة يتم معها تحقيق هذين الغايتين الأساسيتين.

---

(1) F.Dessaussure: *Cours de linguistique générale* , édition. Payot, Paris 1983 p 377.

ويعتبر دي سوسير الذي اقترن اسمه بمدرسة براق أن نظرية الدال والمدلول (signifiant, signifié) هي الركيزة الأساسية لمقاربة النصوص. وقد ميّز دي سوسير بين اللسان (langue) والكلام (parole) [1] باعتبار أن الكلام هو المظهر الفردي من اللغة واللسان هو المظهر الاجتماعي، وانطلاقا من التمييز بين هذين المفهومين بإمكاننا دراسة مسألة المعنى في مستويي الكلام واللسان، ففي مستوى الكلام أو المظهر الفردي يرتبط المعنى بإنجاز القول بين المتخاطبين وما يتعلق بهذا الإنجاز من مفاهيم لها اتصال وثيق بكيفية إخراج الكلام من حيّز الكمون إلى حيّز الملموس. وتمكّن هذه العملية من تشخيص دورة الخطاب (circuit de la parole) [2]، ومنطلق الدورة موجود في دماغ أحد المتخاطبين وهو "أ" على سبيل المثال، حيث تقترن ظواهر الوعي (faits de conscience) وهي التي نسميها المتصورات الذهنية بما يمثل الدلائل اللغوية أي الصور السمعية (Image acoustique) المستخدمة للتعبير عن تلك الظواهر. ولنفترض أن تصورا ما يثير في الدماغ صورة سمعية مناسبة له فإن هذه العملية تمثل ظاهرة نفسية صرفا تليها عملية فيزيولوجية. وصورة ذلك أن الدماغ يبلغ أعضاء التصويت دفعة مناسبة للصورة السمعية. ثم تنتقل الموجات الصوتية من فم "أ" إلى أذن "ب" وهي عملية فيزيائية صرف. وتتواصل الدورة عند "ب" في ترتيب معاكس، أولا من الأذن إلى الدماغ حيث تتم عملية تبليغ فيزيولوجية للصورة السمعية ثم ثانيا في الدماغ نفسه حيث يتم ربط ذهني بين تلك الصورة والمتصور الذهني الذي يناسبها. فإذا تكلم "ب" بدوره فإن هذه العملية الجديدة ستسلك في تنقلها من دماغها إلى دماغ "أ" المسلك نفسه الذي سلكته العملية الأولى بالذات وتمر بالمراحل المتتابعة نفسها. ويمكن لدورة الخطاب أن تنقسم أيضا إلى الأقسام التالية:

- قسم خارجي يتمثل في اهتزازات الأصوات من الفم إلى الأذن وقسم داخلي يشمل جميع الأمور الأخرى
- قسم نفسي وقسم لا نفسي ويحتوي الثاني على الظواهر الفيزيولوجية التي مقرها الأعضاء والظواهر الفيزيائية الخارجة عن نطاق الشخص.

---

(1) *Ibid* p 31.
(2) *Idem* p 27.

- قسم إيجابي وقسم سلبي والإيجابي هو كل ما ذهب من مركز عملية الاقتران لدى أحد الأشخاص إلى أذن الشخص الآخر. وأما السلبي فكل ما ذهب من أذن الأخير إلى مركز الاقتران عنده أي الدماغ[1].

يبدو أن المعنى في مستوى الكلام مرتبط بظواهر الإدراك التي تتم في الدماغ بعد دورة الخطاب التي حددها دي سوسير أي بعد إنجاز عملية الكلام والمتمثلة في اقتران المتصورات الذهنية بالدلائل أو العلامات اللغوية وهي عملية نفسية متصلة بعملية فيزيولوجية.

أما في مستوى اللسان أو المظهر الإجتماعي[2] فإن المعنى متعلق بإعادة إنتاج العلامات، في إطار علاقة ذهنية ثنائية أي اتحاد صورة سمعية بصورة مفهومية (Concept) تشتغلان في المستوى النفسي المتعلق بالتصور وفي المستوى الفيزيولوجي المتعلق بالقناة الصوتية. إذن العلامة هي مجموعة من الأصوات نعبّر بها عن الموجودات، وهذا يعني أن الموجودات تقابلها صورة في الذهن مما يجعلها ترتبط بالجانب النفسي، ولذلك أقرّ دي سوسير بأنه "من الممكن أن نتصور علما يدرس حياة العلامات في صلب الحياة الاجتماعية. وقد يكون قسما من علم النفس الاجتماعي، وبالتالي قسما من علم النفس العام. ونقترح تسميته ب "sémiologie" أي علم العلامات [...] ولما كان هذا العلم غير موجود بعد فإنه لا يمكن أن نتنبأ بما سيكون. ولكن يحق له أن يوجد، ومكانه محدّد سلفا. وليست الألسنية سوى قسم من هذا العلم العام. والقوانين التي سيكشف عنها علم العلامات سيكون تطبيقها على الألسنية ممكنا"[3].

إن الحديث عن إمكانية علم يدرس العلامات في ضوء علم النفس الاجتماعي يعني أن دي سوسير قد مهّد لدراسة علم العلامات الذي تطور في مرحلة لاحقة وأصبح من أهم العلوم التي تدرس الأنظمة الدّالة. يبدو إذن أن دراسة المعنى في مستوى اللسان تختلف عن دراسة المعنى في مستوى الكلام، ذلك أن اللسان يرتبط أثناء دورة الخطاب - التي تستوجب وجود متكلم ومستمع و"الشيء" الذي يرغب المتكلم في إيصاله إلى المستمع - باللحظة التي يتصل فيها المفهوم بالصورة

---

(1) F.Dessaussure: *Cours de linguistique générale* , P28.

(2) يقول دي سوسير "ينبغي أن نتجاوز الظاهرة الفردية التي هي من الكلام بمثابة الجنين من الإنسان لنباشر معالجة الظاهرة الاجتماعية. نفسه ص 29.

(3) F.Dessaussure: *Cours de linguistique générale* , p33.

السمعية، "فالدليل اللغوي لا يجمع بين شيء واسم بل بين متصور ذهني وصورة سمعية وليست الصورة السمعية هي الصوت المادي أي ذلك الأمر الفيزيائي المحض بل هي الأثر النفسي (empreinte psichique)لهذا الصوت أي الصورة التي تصوّرها لنا حواسنا، وهي صورة حسية مادية"[1]. فالدليل اللغوي إذن كيان نفسي ذو وجهين (متصور ذهني وصورة سمعية) وهذان العنصران ملتحمان التحاما شديدا ويستدعي وجود أحدهما وجود الآخر. وسواء بحثنا عن معنى الكلمة العربية "شجرة" أو عن الكلمة التي تشير بها اللغة العربية إلى المتصور "شجرة" فمن الواضح أن التقريبات التي شاعت واطّردت في اللغة هي التي تبدو لنا دون سواها مطابقة للواقع[2].

وإذا وقع تعويض المتصور الذهني أو المفهوم بالمدلول (signifié) والصورة السمعية بالدال (signifiant) فإن الدليل (signe) أي العلاقة بين الدال والمدلول أي بين المتصور الذهني والصورة السمعية علاقة اعتباطية قائمة على المواضعة، ذلك أن تتابع الأصوات المكوّنة لكلمة "شجرة" أي (الشين والفتحة والجيم والفتحة والراء والفتحة والتاء والضمة) أو (arbre) في الفرنسية أو (tree) في الانقليزية، ليس هناك ما يؤهلها سلفا للتعبير عن متصور هو شجرة، والدليل القاطع على ذلك أن تلك الأصوات على ما بينها من شديد الاختلاف تعبر عن معنى واحد كذلك الأمر بالنسبة إلى اللغة الواحدة فالمترادفات لها دوال مختلفة لمدلول واحد[3]. فالكلمة منفتحة من ناحية على إمكانات علاقة وفرتها بنية النظام الألسني، ولكن بمقدار ما تصير هذه العلاقات المضمرة محققة في الخطاب ومعترفا بها من قبل المتحدثين يكون المعنى الناتج عن هذه العلاقات راسخا في الذاكرة ويثبت تعلقه بالعلامة بأن يهبها مضمونا[4]. فليس للكلمات معنى إنما احتمالات متعددة يحددها حقل استعمال العبارات في النص. فالمعنى في النص، يخضع لعلاقات الكلمة مع بقية الكلمات المتواجدة ضمن نفس السياق، وقد اتفق جميع الفلاسفة واللغويين أنه لو لا الاستعانة بالعلامات لكنّا عاجزين عن التمييز بين فكرتين تمييزا واضحا[5] وفي هذا الإطار يتساءل دي سوسير عن الأصوات وعلاقتها بالفكر نافيا إمكانية تمثل الأصوات لكيانات محدّدة سلفا، فالمادة الصوتية ليست قالبا على الفكر أن يتشكل بأشكاله بالضرورة إنما هي مادة تشكيلية

---

(1) F.Dessaussure: *Cours de linguistique générale* p 106.

(2) *Idem* p 107.

(3) *Ibid* p 359.

(4) بيار غيرو، علم الدلالة، ترجمة أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، طبعة الأولى، بيروت 1986، ص 30 – 31.

(5) F.Dessaussure: *Cours de linguistique générale p 155.*

تنقسم بدورها إلى أجزاء متباينة لتوفر دوالا يحتاج إليها الفكر. فالأمر لا يتعلق بتجسيد مادي للأفكار ولا بتجريد ذهني للأصوات إنما يتعلق بظاهرة متمثلة في أن ثنائية "فكر- صوت" تقتضي وجود تجزيئات [...] فكل عنصر لغوي هو بمثابة عضو صغير articulus فيه تستقر فكرة ما في صوت ما، وفيه يصبح صوت ما علامة على فكرة ما[1]. واختيار مقطوعة صوتية للتعبير عن فكرة ما إنما هو اختيار اعتباطي واعتباطية العلامة اللغوية تعني تواضع مجموعة على نظام لغوي محدّد".

ولما كانت اللغة نظاما متضامن العناصر جميعها فإن قيمة أي عنصر منها لا تتحقق إلا عن طريق تواجد العناصر الأخرى"[2]. فليست هناك أفكار موجودة سلفا وإنما هي قيم نابعة عن النظام. وهذا يعني أن السياق هو الذي يحدّد معنى الكلمة أي معناها داخل النظام اللغوي والقيمة تكمن في العلاقة التي تربط الكلمة بغيرها من الكلمات في نظام اللغة. "فالذي يهمّنا من الكلمة ليس الصوت ذاته إنما الفوارق الصوتية التي تمكننا من تمييز الكلمة عن جميع الكلمات الأخرى، لأن تلك الفوارق هي الحاملة للدلالة"[3].

ارتبطت إذن مسألة المعنى حسب دي سوسير بالكلمة وبعلاقة الكلمة بغيرها من الكلمات. وقد أدّى فصل دي سوسير بين اللغة واللسان والكلام إلى ظهور البنيوية السردية أي المنهج البنيوي في تحليل النصوص السردية والذي وضع أسسه رولان بارط (Roland Barthes) في كتابه "مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص"[4] فميّز بين القصة والمرجع أو السياق واعتبر أن النص السردي ينقسم إلى مستويين، مستوى الحكاية (مدلول) ومستوى الخطاب (دال)، استنادا إلى المقاربة اللسانية وتقسيم العلامة اللغوية إلى دال ومدلول. وقد ارتبط تاريخ السرديات المعاصر ارتباطا وثيقا بتاريخ اللسانيات وكلّ التغييرات التي طرأت على اللسانيات من نظريات وفرضيات تقابلها تغييرات في مستوى النظرية السردية القائمة أساسا على التقابل بين مفهومي التفسير والتأويل وهذا التقابل نلاحظه خاصة عند دراسة مسألة إنتاج المعنى وكيفية تشكله، فالمقاربة السردية التفسيرية تقوم على مبدأ المحايثة (Immanence) وتقصي من مجال اهتمامها كل ما له صلة بالعالم الخارجي وتستمد هذه النظرية تصورها للمعنى وآليات إنتاجه من اللسانيات البنيوية التي تربط مفهوم المعنى

---

(1) *Idem* p 156.
(2) *Ibid* p 159.
(3) *Ibid* p162.
(4) Roland Barthes: *Introduction à l'analyse structurale des récits*, édition, communications, Paris 1966.

بالدليل، فالمعنى في تصور علم الدلالة البنيوي ليس سوى اختلاف داخل نظام معجمي لا يتحدد إلا بالموقع الذي يحتله داخل الجهاز، وهذا يعني أن مبدأ المحايثة ينظر إليه باعتباره وحدة كلامية مغلقة على ذاتها تعزل النص عما هو خارج النص وتنفي تطور اللغة أي تدرس النص في لحظة زمنية معينة. وكذلك الأمر بالنسبة إلى السيميوطيقية ذات الصبغة التوليدية باعتبارها نظرية في السرد تفسيرية نتيجة بحثها عن المعنى المحايث، ويتحقق إنتاج المعنى في هذه النظرية باقتضائه مسارا توليديا به وفيه يتم توليد الدلالة وإنتاجها. أما المقاربة السردية التأويلية فإنها تولي أهمية للمرجع، والمعنى في هذه النظرية موجود بوجود الخطاب ويتولد من ارتباطه بهذا الخطاب الذي يحيل على واقع موجود خارج اللغة ويروم التعبير عنه وتمثيله.

ما يمكن أن نخلص إليه أن النتائج التي توصلت إليها الدراسات البنيوية قد أسهمت في تطوير أدوات التحليل السيميائي ولذلك نلاحظ الاشتراك في استخدام أغلب المفاهيم التي تنتمي في الأصل إلى علم الدلالة ولذلك يستخدم غريماس نفسه مفهوم علم الدلالة البنيوي (sémantique structurale) [1] للتعبير عن التصور السيميائي للأشكال الدّالة.

مسألة المعنى في المقاربة السيميائية:

في البداية لا بدّ من توضيح اللبس الذي يحصل أحيانا بين السيمياء sémiologie (الدلائلية) أي بنية المعنى (بنية الدلالة) التي تعدّ ركيزة الدرس السيميائي (تفسير مكونات الظاهرة) وبين علم الدلالة (الدلاليّة) sémantique التي تبحث في (دلالة البنية) أي تفسير البنية اللغوية المتجسدة في النص (تفسير دلالة الظاهرة).

1- السيمياء أو السيميولوجيا (علم العلامات):

إن السيميائيات بمختلف اتجاهاتها وأنواعها تنطلق من مفهوم العلامة باعتباره الأساس الذي ترتكز عليه الدراسات السيميائية. والعلامة في هذا الإطار هي النموذج البنيوي لأدنى وحدة دلالية دالة. وللعلامة ثلاث نظريات أساسية تتمثل في نظرية اللساني دي سوسير القائمة على ثنائية

---

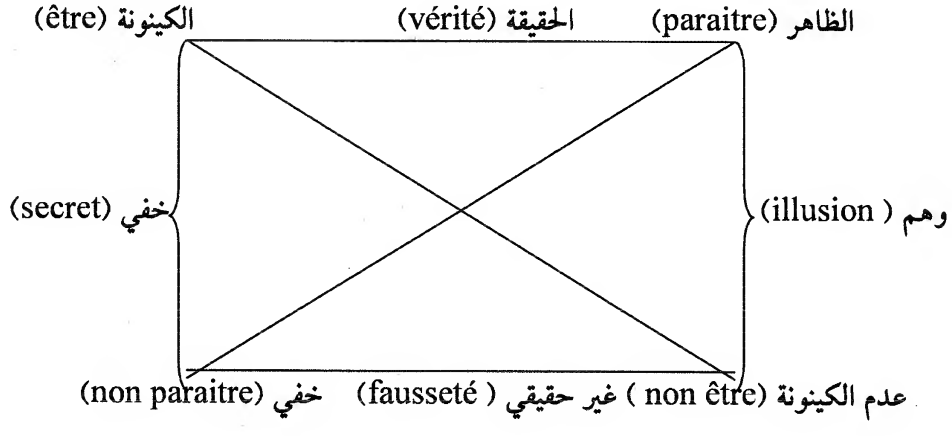
(1) Algirdas Julien Greimas, Pour une théorie du discours poétique, in Essais sémiotique poétique, librairie Larousse, Paris, 1972. P8.

الدال والمدلول ونظرية المنطقي بيرس[1] (Charles Sanders Peirce) ونظرية السيميائي غريماس القائمة على علاقات رباعية وسماها المربع السيميائي.

وتعدّ العلامة في النظرية اللسانية وحدة دلالية تتأسس من خلال العلاقة الافتراضية بين ثنائية الدال والمدلول، والدال هو المظهر التعبيري أو الصورة الصوتية أما المدلول فهو التصور المفهومي أو الصورة الذهنية عند عملية التواصل، ولذلك فإن العلامة أو الدليل اللساني (signe linguistique) تتمثل في اتحاد الصورة الذهنية بالصورة الصوتية، أي اتحاد الدال بالمدلول وبالتالي فإن اللغة هي نظام من العلامات أو الدلائل اللسانية.

إن بنية المعنى تقوم أساسا على تحليل أو تفسير المكونات السيميائية للمعنى باعتباره من القواعد المركزية لفعل القراءة قبل تحليل المكونات الدلالية المتعلقة ببنية للنص. ويتولّد المعنى في التصور السيميائي من أربع علاقات هي: التضاد (contraire)، والتناقض (contradiction)، والاقتضاء (complémentarité)، والتضاد التحتي (subcontraire)

وتتحقق وظيفة العلامة عندما تتعالق تضاديا وتناقضيا واقتضائيا مع علامة أخرى وقد تحلّ محلّها للدلالة على السياق الغائب في الخطاب لكنه حاضر في الذهن. ويمكن أن نتبين ذلك من خلال المربع السيميائي[2] (carré sémiotique) الذي وضعه غريماس:



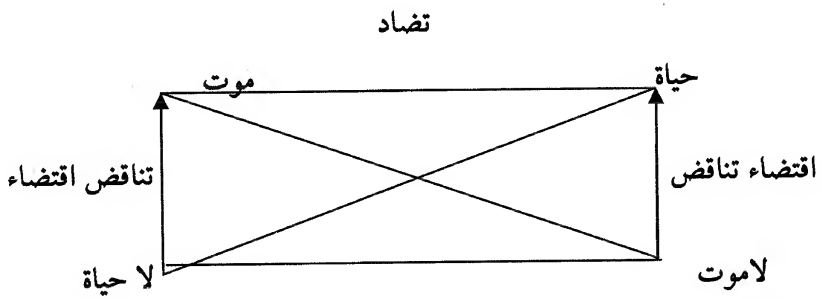
(1) من رواد السيميائية والظاهراتية والتداولية.

(2) Sémiotique dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Algirdas Julien Greimas et Joseph Courtès, , Hachette 1979, tome 2, p 34.

إن "المربع السيميائي هو الذي يمثل العلاقات الرئيسية التي تخضع لها – ضرورة- وحدات الدلالة حتى يتولد من ذلك كون دلالي يمكن أن يتجسّد. وإذا اعتبرنا النص تجليا لكون دلالي مخصوص، أمكننا أن نتبين السمات الأولية التي هي في الوقت نفسه وحدات دنيا للدلالة"[1].

ويساعد المربع السيميائي على تمثيل العلاقات التي تقوم بين هذه الوحدات حتى تتولد الدلالات التي يضعها النص لقرائه"[2]. وتتمثل هذه العلاقات في علاقة التناقض بين محاور المربع وهي علاقة قائمة على عملية نفي dénégation من جهة وعملية إثبات assertion من جهة أخرى. وهذا ما نتبيّنه في مربع سيميائي حول الحياة والموت يخضع لمسارين، وقد توصل إليه غريماس بعد دراسة قصص المؤلف برنانوس (Bernanos) ويتمثل المسار الأول في حياة؟ لا حياة؟ موت: وهو يعني الرفض (النفي) والخضوع أو الامتثال (الإثبات).

المسار الثاني: موت؟ لا موت؟ حياة؟: وهو يعني التمرد (نفي آخر) والقبول أو الرضى (إثبات) [3].



تضاد تحتي (شبه تضاد)

إذا تأملنا هذه البنية عموديا عند فعل القراءة، فإن الذهن يدرك المعنى في إطار تعالق العلامات التي توجد في البنية الاستدلالية التي تحيل عليها البنية الأفقية. فالحياة هي البنية الظاهرة في الخطاب لكن عبر استدلال اقتضائي نفهم أن الموت هو البنية المغيبة، والدلالة لا تستقيم إلا في إطار استحضار البنية المغيبة أي الخطاب المضاد. ولا تؤدي هذه البنية وظيفتها الدلالية إلا من خلال

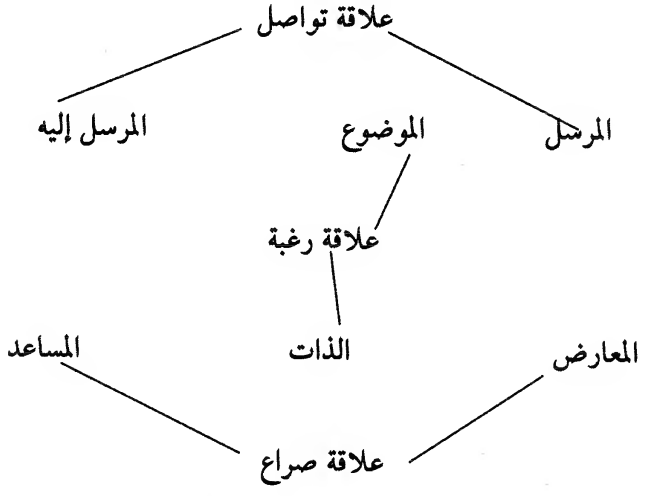
---

(1) معجم السرديات،إشراف محمد القاضي، دار محمد علي للنشر، تونس، الطبعة الأولى 2010 ص 382.

(2) نفسه ص 382.

(3) نفسه ص 384.

عملية إنتاج المعنى على المستوى التركيبي، وعملية إنتاج المعنى تستدعي عوامل ترتبط بالحالة النفسية والسوسيولوجية للمنتج (المتلفظ). ولذلك فإن الفاعل[1] (actant) عنصر أساسي في بنية فعل الكلام، التي تستدعي المرسل والمرسل إليه والموضوع وحتى يتحقق فعل الكلام تكون للمرسل غاية إبلاغية يريد إيصالها للمرسل إليه. إلا أن النموذج يستدعي أيضا عناصر أخرى تسهم في عملية إنتاج المعنى وهي الذات والمساعد والمعارض ويمكن أن نبيّن هذه العلاقات من خلال النموذج التالي:



(1) يرجع استنباط هذا المصطلح السردي إلى غريماس، وهو مفهوم مجرّد مشتق في اللغة الفرنسية من لفظ "Action" أي الفعل أو العمل. والفاعل يعني القائم بالفعل. نفسه، ص 304.

يمكن الانطلاق من هذا النموذج باعتباره نسقا إذ تجمع بين الفواعل[1] علاقات ثابتة تتمثل في علاقة تواصل بين المرسل والمرسل إليه وعلاقة رغبة بين الذات والموضوع وعلاقة صراع بين المساعد والمعارض. ويتم الانتقال من النسق إلى الإجراء من خلال مسار سردي قائم على أربع مراحل، وتتمثل المرحلة الأولى في تحفيز الذات وإقناعها من قبل المرسل بالبحث عن موضوع القيمة وتتمثل المرحلة الثانية في قدرة الذات وتوفر الشروط الضرورية لتكون مؤهلة للبحث عن موضوع القيمة، وتعدّ مرحلة الإنجاز هي المرحلة الأساسية في المسار السردي وتعنى هذه المرحلة بالتحولات في علاقة الذات بموضوع القيمة فيكون في المرحلة الأخيرة الجزاء أي الحكم على المسار السردي وما آلت إليه عملية البحث عن موضوع القيمة. يبدو من خلال هذا النموذج أن الذي يولد المعنى هو العلاقة بين الفواعل فالمرسل لا يصبح فاعلا إلا من خلال علاقته بالمرسل إليه القائمة على التواصل، والذات لا تصبح فاعلة إلا من خلال رغبتها في تحقيق الموضوع، والمعارض لا يصبح فاعلا إلا من خلال علاقة الصراع بينه وبين المساعد أو بينه وبين الذات. يبدو إذن أن العلاقات الثلاث، التواصل والرغبة والصراع هي التي تنتج المعنى في النص السردي.

2- الدلالية أو علم الدلالة (Sémantique):

مصطلح مشتق من الكلمة اليونانية semaino "دلّ على" والمتولدة من الكلمة sema أو "العلامة"، هي بالأساس الصفة المنسوبة إلى الكلمة الأصل (sens) أي المعنى[2]، وبناء على الأصل الاشتقاقي فإن الدلالية تعني دراسة المعنى الذي تتضمنه الدلائل، "سواء تعلقت هذه الدلائل بدلائل

---

(1) "الشخصيات تنتمي إلى مستوى السطح وهي لا تحصى عدّا، في حين أن الفواعل تنتمي إلى مستوى العمق وعددها لا يتجاوز في كل التجسيدات السردية ستة، وهي:

- المرسل (Destinateur) وهو الواعز على البحث عن موضوع القيمة.
- المرسل إليه (Destinataire) وهو الذي يؤول إليه موضوع البحث.
- المساعد(Adjuvant) وهو الذي يقدم العون للذات للحصول على الموضوع.
- المعارض (opposant)وهو الذي يعرقل سعي الذات إلى الحصول على الموضوع.
- الذات (Sujet) وهي المعنية بالحصول على الموضوع.
- الموضوع (Objet)وهو ما تسعى الذات في طلابه.
- والعلاقات التي تقوم بين الفواعل تكون منوال الفواعل (Modèle actanciel) . معجم السرديات ص304.

(2) بيار غيرو، علم الدلالة، ترجمة أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، طبعة الأولى، بيروت 1986 ص 6 .

لغوية أي كلمات أو غير دلالية أي رموز وإشارات[1]. وعندما يحتوي الدليل خاصة الكلمات اللغوية على معنى تواصلي توصف العلامات بالدلالية لأن التواصل يحدث عن طريق العلامات (الدلائل) وكلما وقع تغيّر في الدلالة وقع تغيّر في المعنى لذلك فإن "القيمة الدلالية للمعنى تكمن في معناها"[2]. ونظرا إلى ارتباط المعنى بالتواصل وبما تحدثه العلامة التواصلية في نفسية كل من المرسل والمتقبل فإن هذا المعنى سيكون حتما موصولا بالحياة النفسية والفيزيولوجية[3] للأفراد كما يرتبط المعنى بالحياة الاجتماعية لأنها قائمة على جملة من العلامات والإشارات التي تحدد فعل التواصل وتقننه. ومن هذا المنطلق يعدّ اللسان أو اللغة منظومة تواصلية ذات أهمية لذلك نجدها في صدارة مختلف العلوم التي تعنى بظاهرة التواصل. " وتكمن وظيفة علم الدلالة في إبراز حركية الدلالة وإعادة بنائها. سبيلها إلى ذلك تعيين الوحدات الدالة وتنظيمها وفق "سلم تراتبي" متكامل البناء. وأهم مبدأ أفادته الدلالية من الألسنية القول بأن المعنى شكل وليس مادة على عكس الاتجاه التقليدي السائد في فهم الدلالة والقائم على اعتبارها مادة مستقلة بذاتها وأن وظيفة اللغة لا تعدو أنها رداء خارجي يكسو الفكرة ويعكسها بأمانة وشفافية[4]. والحال أن "الدراسات الألسنية الحديثة أثبتت منذ عقود كثيرة أن اللغة ليست انعكاسا آليا للواقع أو ترجيعا موضوعيا له إنما هي تقطيع له تقطيعا خاصا وتأويله تأويلا يختلف باختلاف التجارب ونوعية العلاقات القائمة بين المجموعات البشرية والمحيط الذي تعيش فيه[5]".

وتعدّ الدلالية من الدراسات التي تلتزم بالنص وتتقيد به لأن الغاية الأساسية لهذه الدراسة هي إبراز آليات إنتاج المعنى في النص من خلال دراسة الوحدات الدالة والعلاقات المولدة للمعنى. "وتنتظم الدراسة في مستويين:

---

(1) يبدو أن تعريف علم الدلالة يخرج من حدود اللغة، إلى مجالات دلالية تستخدم وسائل غير لغوية، وبالتالي فإن مجال البحث الدلالي يتسع ليشمل أنواع العلامات التي تنقل المعنى.

(2) بيار غيرو، علم الدلالة، ص 6 .

(3) يعرف علم الدلالة من خلال علاقاته بالعلوم اللغوية الأخرى التي تتقاطع معه " علم الدلالة هو علم المعنى الذي يختلف تماما مع علم الأصوات، وهو الدراسة التاريخية والسيكولوجية للتغير في معاني الكلمات وتصنيفها "
Voir Sémiotique dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Algirdas Julien Greimas et Joseph Courtès,tome 01, Hachette 1979, p 325-332.

(4) محمد الناصر العجيمي، في الخطاب السردي، نظرية غريماس، الدار العربية للكتاب 1993. ص 26.

(5) نفسه ص 27.

1- مستوى سطحي يتشعب بدوره إلى مكوّنين:

- مكون سردي ويقوم أساسا على تتبّع سلسلة التغييرات الطارئة على حالة الفواعل.
- مكون تصويري (أو بياني) ومجاله استخراج الأنظمة الصورية المبثوثة على نسيج النص ومساحته.

2- مستوى عميق ويختص بدراسة البنية العميقة استنادا إلى نظام الوحدات المعنوية الصغرى[1].

ويبدو أن نظرية غريماس تستمد أصولها المعرفية من الدلالية التي تهتم في المقام الأول باستقراء الدلالة انطلاقا من الظروف الحافة بإنتاجها. ووسيلتها في ذلك تفجير الخطاب وتفكيك الوحدات المكونة له ثم إعادة بنائها وفق جهاز نظري متسق التأليف[2].

الدلالية اللسانية: تهتم بدراسة الكلمة داخل اللغة من خلال البحث في ماهية الكلمة والعلاقة التي تصل الكلمة بمعناها وبمعنى بقية الكلمات التي تنتمي إلى لسان معيّن وتحليل وظيفتها الدلالية. يبدو واضحا ارتباط نظرية دراسة العلامة بثنائية الدال والمدلول والصورة الذهنية للمدلول عند المرسل والمتقبل. وكذلك ارتباط دراسة العلامة بنظام تفرضه قوانين النسق، لأن المجموعة الصوتية تخضع لترتيب مسبق في الذهن حتى يكون لها معنى وبنية نحوية وصرفية ومعجمية ومقامية - تتعلق بالمقام الذي استدعى الكلام (علم النفس وعلم الإجتماع) - تؤدي وظيفة إبلاغية. وهذا يعني أن الدراسة العلامية بحاجة إلى بقية العلوم التي تهتم بمسألة المعنى. إلا أنها استقلت بدراسة العلاقة الموجودة بين الكلمات وتحليل الطريقة التي تؤدي بها الكلمات وظيفتها الدلالية فالكلام الذي يوجهه المخاطب هو في الحقيقة تصور ذهني ينعكس على وعي المخاطَب بعد أن يستوعبه. أي دراسة المعنى المتجسد في الخطاب.

ولا بد من التمييز إذن بين مفهومي المعنى والدلالة، فالمعنى (sens) يتميز بصفة سكونية، يرتبط بالتصور الذهني الذي أنشأته العلامة المرتبطة بالمشاعر[3]، أما الدلالة (signification) فهي المعنى في حالات التحول، أي إنها المعنى مع الوظيفة، أو اشتغال المعنى في مواقف ووضعيات معينة. فالمعنى عند اللسانيين هو مادة الأشكال السيميائية، والدلالة هي تمفصل المعنى في وضعية

---

(1) نفسه، ص 31.

(2) نفسه ص 29.

(3) Greimas et Courtes, *Dictionnaire- raisonné de la Théorie du langage* , p 348.

خطابية، تشتغل بوصفها نشاطا إدراكيا، تسنده قصدية معينة[1]. لذلك فإن الدلالية جزء من "النظرية العامة للدلالة" (théorie générale de la signification)، لأن المعنى موحّد ويمكن أن يظهر في أي شكل دال، سواء كان لغويّا أو شكلا آخر من أشكال التدلال المختلفة (إشارة، رمز، ظاهرة طبيعية...) [2].

ومن الشروط الأساسية التي تضعها السيميائيات لدراسة الدلالة:

1- الطابع التوليدي للمعنى: أي أن يستثمر المعنى في ضوء تدرجه من معنى مجرد إلى معنى ملموس، ثم معنى مجازي أو تصويري.

2- الطابع النحوي للمعنى: أي إن يدرس المعنى في ضوء تمظهره التركيبي، وليس في مستوى وحدته المعجمية، بمعنى من خلال عملية إنتاج الخطابات.

3- الطابع العام للمعنى: أي إن المعنى موحّد في جميع تمظهراته، ويمكن أن يدلّ ضمن أشكال سيميائية مختلفة[3].

يبدو من خلال هذه الشروط التي تضعها السيميائيات لدراسة المعنى أنها تعرّف علم الدلالة في إطار اشتغال المعنى ضمن أشكال سيميائية مختلفة أي دراسة المعنى المتجسد في الخطاب. وتعدّ نظرية غريماس الموسومة بالمنوال العاملي من النظريات التي حظيت بانتشار واسع في الغرب لما تتميز به من قدرة على تفجير الموضوع المدروس ووصف آلية توليد المعنى.

مسألة المعنى في المقاربة التداولية:

يبدو من خلال ما تقدم من مقاربات لمسألة المعنى أن هذه المقاربات وهي تحاول بلوغ المعنى قد اهتمت بدراسة المعنى القابع خلف المفردات والتراكيب والعلامات وهي دراسة شكلية صورية تنأى عن السياق الذي يحفّ بالكلام وتنأى عن دراسة اللغة في حيز الاستعمال، وإن كان دي سوسير من خلال تمييزه بين اللغة واللسان والكلام قد درس الاستعمال اللغوي وأسس لسانيات الكلمة لكنها دراسة للوضع اللغوي المجرد، ولذلك اهتمت لسانيات التلفظ والمقاربة

---

(1) Idem , p 325 – 328.
(2) Ibid
(3) Ibid p 328 – 332.

التداولية بدراسة اللغة وتحليل الخطاب لا في مستوى الاستعمال العادي فحسب وإنما في سياق الاستعمال المتغير بتغير مقصد المتكلم فكل نص هو نص في السياق ولذلك تجاوزت التداولية المنهج البنيوي والتعامل مع النص باعتباره نظاما مستقلا عن السياق إلى التعامل معه باعتباره نظاما لغويا مرتبطا بالمقام والسياق ويحوم حول المعنى التداولي وفي ذلك رفض لثنائية دي سوسير اللغة/ الكلام ورفض لاعتباره اللغة وحدها الجديرة بالدراسة العلمية فالتداولية تهدف إلى دراسة العلاقات بين اللغة ومستعمليها عند التواصل اللغوي وتحليل عملية إنجاز الكلام ووصف وظائف الألفاظ اللغوية وخاصة الإجابة على عديد الأسئلة المتعلقة بمسألة المعنى والتي أرقت الباحثين من قبيل من يتكلم؟ ما هو المعنى المقصود أثناء الكلام وكيف نتكلم بشيء ونقصد قول شيء آخر وهل المعنى الضمني كاف لتحديد المقصود؟

إن هذه الأسئلة وغيرها أرقت العديد من النقاد والباحثين وهي إشكاليات متعلقة بالأطروحات اللسانية السابقة ويحاول البحث التداولي الإجابة عنها. وقد أثبتت الدراسات الحديثة أن دراسة المعنى وعلاقته بالكلام توجّه جديد يحتل صدارة اهتمامات البحث التداولي. وللكلام مباحث كثيرة طالها الدرس التداولي نلخصّها في المخاطَب والمخاطِب وسياق الخطاب والفعل الإنجازي ومن هذه المباحث تفرعت مباحث أخرى هامة تسعى التداولية إلى البحث فيها ومعالجتها كالمعاني السياقية وأفعال الكلام وتحليل الخطاب وشروط التبليغ والتواصل لذلك يمكن القول إن الدراسات اللسانية تحولت من مجال اللغة إلى مجال الأدب ودراسة النصوص وتجاوز المستوى النحوي والمعجمي للنصوص إلى المستوى التداولي والتركيز على مفهوم المعني المرتبط بمفهوم التواصل والسياق ومقاصد الكلام ولذلك تولي الدراسات النقدية الحديثة أهمية إلى الحدث الأدبي وما يرتبط به من تواصل اجتماعي ومعان سياقية بعد أن كانت تولي أهمية للغة في مستوى النص كنظام أي مستويات الصياغة اللفظية والنصية.

فالمقاربة التداولية لا تعترف بمفهوم الشكل الواحد للمعنى، وتدعو إلى تقويض مبدأ الاعتداد بالملفوظ اللساني كدليل وحيد لبناء جمالية النص وتفكيك بنيته من قبل القارئ لأن القارئ مطالب بإعادة إنتاج النص من خلال فعل الإدراك والفهم والتفاعل مع النص عبر علاقة حوارية معه لاستكناه المعنى أو المعاني المتعددة بالاستناد إلى مفاهيم نظرية متنوعة وأدوات منهجية يتبناها المحلّل أثناء مباشرة النص بالتحليل، وذلك بتحليل الظواهر اللغوية أثناء الاستعمال أي في علاقتها بمستخدميها ودراسة القصد الإخباري والقصد التواصلي ذلك أن اللغة ليست بمعزل عن

استخدامها ومستخدميها ولا تنحصر في علمي النحو والمعاني بل إن الجانب الاتصالي يلعب دوراً مهمّا لفهم حقيقة اللغة، فالنص السردي لم يعد نصا مغلقا أو بنية شكلية معزولة عن سياقها بل إن التقنيات العلمية في النص (الإيحاء والإقناع والافتراض المسبق) على علاقة بالقوى الخارجية لعالم الكاتب والقارئ.

وإذا كان علم التركيب يهتم بدراسة النص في مستوى العلاقة بين العلامات في إطار الجملة، وإذا كان علم الدلالة يهتم بالنص في مستوى العلاقة بين العلامات والأشياء، فإن التداولية في النقد الحديث تهتم بدراسة النص في مستوى علاقة العلامة بمستخدميها من خلال معاينة النص أثناء أدائه وظيفته التواصلية وذلك بتقديم أدوات إجرائية ومنهجية تعين المتعامل مع النص على النفاذ إلى أعماق البنية الإبداعية عند المؤلف، وتعين المؤلف على أن يبلور نظرة نقدية للنص الذي أنشأه.

إن المتأمل في تاريخ التداولية يجد أنها تسير في اتجاهين هما الدراسات اللسانية والدراسات الفلسفية والدراسات اللسانية استخدمت التداولية باعتبارها جزءا من السيميائية اللسانية أما الدراسات الفلسفية وخاصة الفلسفة التحليلية فقد ساوت بين التداولية والسيمياء الوصفية، أي الأخذ بعين الاعتبار هويات أطراف الحدث الكلامي ومقاصدهم والحدود الزمانية والمكانية علاوة على دراسة اللغة المستعملة ودراسة الظواهر النفسية والاجتماعية الموجودة داخل أنظمة العلامات ودراسة التصورات التجريدية التي تشير إلى أطراف الخطاب.

وتكمن سيرورة البحث التداولي عن المعنى في الاهتمام بكل ما يتعلق بسيرورة العمل التخاطبي للوصول إلى المعنى أي الانتقال من دلالة الألفاظ والمركبات اللغوية الصورية والمجردة إلى دلالة الاستعمال أي دلالة الألفاظ والجمل ضمن مختلف السياقات. ويعدّ ظهور التداولية كنظرية بعد صدور كتاب الفيلسوف الانقليزي أوستين ((John Langhaw Austin how to do things with words) كيف نصنع الأشياء بالكلمات[1] ودراسة المعنى من منظور أوستين تكون بالانتقال من دراسة المستوى النحوي للغة إلى دراسة المستوى الاجتماعي وذلك بدراسة التأثير والتأثر للمتكلم عند استعمال اللغة لتحقيق التواصل من خلال إحداث نظرية الأعمال اللغوية

(1) John Langhaw Austin, *How to do things with words,* second edition (William James lectures).

(actes de langage)[1] والبحث عن المعنى غير المرتبط بالملفوظ إنما مرتبط بمسألة التلفظ المتعلقة بالذات المتلفظة عند إنجاز قولها فقد أشار أوستين إلى أن لكل ملفوظ بعدا أسماه الفعل الإنجازي أي أن معنى كل ملفوظ يحتوي بالضرورة على بعد إنجازي (performatif)، ويقسم أوستين الأعمال اللغوية إلى عمل قولي (acte locutoire) وعمل مضمّن بالقول (acte illocutoire) وعمل التأثير بالقول (acte perlocutoire)[2].

فالمتلفظ إذن ينجز عملا قوليا وفق القواعد التركيبية والنحوية والبلاغية إلا أن تلفظه ينطوي بالضرورة على بعد إنجازي فهو بالضرورة عمل بالقول أو عمل مضمّن في القول، تبرز منه نوعه وكيفية تلقيه وفهمه من قبل المتلقي، فكل تلفظ يحمل في أضعافه المقاصد التي يرغب المتلفظ في تبليغها وصورة المتلفظ به إضافة إلى دلالته التصريحية أو ما يعرف قديما المضمون المصرّح به. ولكي ينجح الخطاب الموجّه إلى المتلقي في تحقيق المقاصد التى صيغ من أجل تبليغها يفترض توفر شروط معينة تتصل بالسياق إضافة إلى وجوب التزام قواعد اللغة المعروفة، فكل عمل بالقول يفترض بالضرورة نظاما من العلاقات بين المتخاطبين وتحديد موقع كل منهم رغم أن المواقع لا تتسم بالثبات بقدر ما يحكمها التقلب والتغير بحسب السياق وموضوع الكلام كما تخضع هذه العلاقات لنوع من التفاوض والمواضعات، فالعلاقات بين المتخاطبين هي التي تحدّد العمل بالقول، لأن العمل بالقول أو الفعل بالكلام تتغير هويته ويختلف وضعه واستتباع فهمه بحسب جنس الخطاب المتوفر له وسياق التلفظ الحاف به. فالملفوظ نفسه الوارد في سياق الخطاب الأدبي تختلف دلالته إن وضع في إطار خطاب ديني أو سياسي.

وتعدّ ثنائية (نمط / اطّراد) للعالم الانقليزي بيرس (Peirce) منطلقا للنظر في مسألة المعنى عند التداوليين فالكلمة تعدّ نمطا عاما يجب تمييزه من اطّرادات الكلمة أي من استعمالاتها. كذلك الأمر بالنسبة إلى الجملة تعدّ نمطا يختلف عن كيفيات استعمالها في سياقات مختلفة وهذا يعني أن

---

(1) هذه النظرية عالجها سيرل(John M Searle) تلميذ أوستين من خلال كتابه: *Les actes de langage* واعتبر أن كل قول يتضمّن بالضرورة عملا بالقولأي أن كل تلفظ أو عمل قولي يقتضي إنجاز عمل بالقول ويميّز في القول بين المحتوى القضوي (le contenu propositionnel) أي ما يتعلق بالمعنى السطحي أو الوصفي والمعنى المضمن في القول.

Les actes de langage, Essai de philosophie du langage, Traduction par Hélène Pauchard ,Edition Hermann, Paris 1972.

(2) Jean Austin, *Quant dire c'est faire*, traduction, de Gilles Lane, édition seuil, 1970, p 37-39.

المكوّن اللغوي(الجملة) يختلف عن المكون البلاغي (الملفوظ) فالمكوّن اللغوي مستقلّ عن السياق أو المقام أما المكون البلاغي فهو منزّل في السياق ولذلك تختلف دلالة الجملة المجرّدة من السياق أو المعنى الوصفي عن الملفوظ المنزّل في سياق تخاطبي أو المعنى التداولي. وهذا يعني أن التعامل مع النص السردي تداوليا يختلف عن التعامل مع جمل أو ملفوظات مستقل بعضها عن بعض فلا يمكن الاكتفاء بأعمال لغوية جزئية كالوعد والتنبيه والإثبات والتحذير. فالتداولية النصية "تواجه مقاطع من الأعمال اللغوية تختلف من حيث الطول وهي مقاطع تسمح بإنجاز قيمة بالقول شاملة (valeur illocutoire globale) في مستوى أكبر ولذلك فهي قيمة تندرج في الأعمال الغوية الكبرى (les macro-actes de langage)[1].

هكذا ارتبطت التداولية بالقول في بعديه التركيبي والدلالي، وانحصرت في خصوصيات التلفظ ومكوّنات الملفوظ وتتمثل خصوصيات التلفظ في مقصد المتلفظ ومقام التلفظ والعلاقة بين المتخاطبين، فالمعنى لا يمكن أن يدرك إذن إلا من خلال وجود عاملي المرسل والمتلقي باعتبارهما عنصرين فاعلين في إنتاج المعنى ومن خلال إنجاز الأعمال المضمنة في القول أو الأعمال اللاقولية (Actes illocutoires) والتي يعتبرها سيرل من قبيل الأعمال المصطنعة[2]. وهذا ما عمّقته المقاربة البراقماتية حيث عمل بول غرايس (Paul Grice) على تطوير المنهج التداولي بإرساء مبادئ المحادثة[3] وتقسيم المعنى إلى معنى صريح منطوق ومعنى ضمني مفهوم، فاللغة لا تقتصر على المعاني الوصفية الصريحة فحسب التي ينطبق عليها حكما الصدق والكذب أو الصحة والخطأ وإنما تشمل عند إجرائها في سياقات مختلفة معان تداولية أو بلاغية متعدّدة، فالمعنى الصريح هو ما يقال من كلمات في ظاهر القول أما المعنى الضمني فيكون بحمل المخاطب على التفكير في ما وراء الكلمات من معنى ويستخلص من مؤشرات وأحوال تحيل عليه أو توحي به. ويحتوي المعنى الضمني على معنى افتراضي (pré-supposé) ومعنى مهمت (sous-entendu) والمعنى الافتراضي هو ما يفترض أن يكون المخاطِب والمخاطب على علم به والمعنى المهمت هو ما لا يقال

---

(1) Dominique Maingueneau, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Edition Bordas,1990,p 11-12.

(2) John M Searle, *Sens et expression,études de théorie des actes du langage*, traduction par Joelle proust, édition minuit, 1982, p 108.

(3) المبادئ التي أقرّها غرايس اهتم بها Ducrot ووسّع فيها النظر واشتهرت بها في ما بعد أوركيوني Orecchionni في كتابها (Les actes de langage).

في الجملة صراحة وما لا يريد المتكلم إبلاغه إلى المخاطَب علانية لخوف أو حرج أو لخطة ما، ويستخلص استخلاصا بحسب السياق ويشترك المعنى الافتراضي والمعنى المهمت في كونهما غير صريحين ويختلفان في أمرين أساسيين أولا أن المعنى الافتراضي يرتبط بالدلالة الوصفية للجملة أي أنه لا يرتبط بالسياق وإنما يستخلص من الصياغة واللغة أما المعنى المهمت فمرتبط أساسا بالسياق فهو ضرب من ضروب العمل بالقول. وثانيا إذا كان المعنى الافتراضي مشتركا بين المخاطِب المخاطب فإن المعنى المهمت هو ما يترك فيه المجال للمخاطب كي يستخلصه من سياق التلفظ دون أن يتحمّل فيه المتكلم مسؤولية مباشرة.

فالتداولية وإن كانت تهتم باللغة من جهة الاستعمال فإنها لا تهمل اللغة الموضوعة لأن الوضع اللغوي لا يعني فقط المفهوم المنطوق وإنما يعني المفهوم المستخرج من تراكيب الجملة وأدواتها. وهذا يحيلنا على المفهوم التخاطبي الذي يتجاوز المعاني الوضعية للألفاظ إلى فهم اللغة في حيز الاستعمال أي اللغة في حيز السياق التخاطبي الذي يعدّ قرينة دالة على المعنى المراد.

إن هذه الإطلالة التاريخية والابستيمولوجية لمسألة المعنى لا تعني أن مسألة المعنى قد تحددت معالمها لأن العديد من الأسئلة إزاء هذه المسألة لا تزال مطروحة فهل أن المعنى هو معنى نصي يتشكل من العلامات والتراكيب اللغوية والمعجمية أم أن المعنى هو المعنى الخاضع لمقاصد المؤلف ونواياه الخفية أم أن المعنى هو ذلك المعنى الخاضع لنفسية القارئ ورغباته؟ هذه الأسئلة وغيرها تجعل من هذه المقاربات على اختلافها مقاربات لا تعدو أن تكون إشارة إلى اهتمام العلوم المختلفة بمسألة المعنى في النص لأن طبيعة العلم هي أن يضع نظريات ومفاهيم تعالج المسألة التي لا تزال محلّ نظر في الدراسات الحديثة.

قائمة المراجع

المراجع العربية:

1- العجيمي (محمد الناصر) في الخطاب السردي، نظرية غريماس، الدار العربية للكتاب، 1993.

2- غيرو (بيار) علم الدلالة، ترجمة انطوان أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت 1986.

3- معجم السرديات مجموعة من المؤلفين، دار محمد علي للنشر، الطبعة الأولى 2010.

المراجع الأجنبية:

4- Austin (John Langhaw):

- Quand dire c'est faire, traduction de Gilles lane, édition seuil, 1970.
- How to do things words, second edition (William Hames lectures).

5- Barthes (Roland), Introduction à l'analyse structurale des récits, édition, communications , Paris 1966.

6- Courtès (Joseph) et Greimas (A.J): Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du Langage, Hachette 1979.

7- De Saussure (Ferdinant), cours de linguistique générale , édition, Payot, Paris 1983.

8- Greimas (Algirdas Julien) , Pour une théorie du discours poétique, in Essais de sémiotique poétique, librairie larousse, Paris, 1972.

9- Maingueneau (Dominique), Pragmatique pour le discours littéraire, édition Bordas, 1990.

10- Searle (Jean.M):

- Les actes de langage, Essai de philosophie du langage, traduction par Hélène Pauchard, édition Hermann, Paris, 1972.
- Sens et expression, études de théorie des actes du langage, Traduction par Joelle Proust, édition minuit, 1982.

مزالق المنهج في التاريخ للأدب المغربي
النبوغ المغربي نموذجا

د. محمد قاسمي
كلية الآداب وجدة - المغرب

بداية لا بد من ثلاث إضاءات منهجية:

أولها: الإقرار بأن جل الدراسات التي أنجزت في الأدب المغربي الحديث منه خصوصا؛ تمثلت المنهج التاريخي. ولهذا وجب التنبيه إلى أن كلمة المنهج الواردة في العنوان تحيل على المنهج التاريخي دون غيره.

ثانيتهما: هي أن حديثنا عن المنهج لا يعني بالضرورة البحث عن المفهوم الاصطلاحي للكلمة الذي يعني وجود منطلقات معرفية وفلسفية محددة وعمليات تحليلية مترابطة. إن الأمر لا يعدو أن يكون حديثا عن الطريقة أو البناء العام الذي يقوم عليه تاريخ الأدب في المغرب.

لهذا نتساءل بداية كيف تعامل المغاربة مع المنهج في التأريخ للأدب؟

وللإجابة نقول: إن التأريخ للأدب جديد بالنسبة لاهتمامات المغاربة، ليس لأنهم لم يكتبوا الأدب، بل لأنه مشتت ومفرق في كتب كثيرة، ومظان متنوعة. إنه في كتب التراجم والطبقات والتاريخ والرحلات والنوازل والفقه[1].

يقول (محمد الفاسي) في هذا الصدد: إن تاريخ الأدب العربي بالمغرب لم يكتب بعد، ولم يطرق أحد هذا الموضوع قط؛ لا من المغاربة، ولا من المشرقيين المعتنين بالدراسات المغربية؛ فالأولون لأن الطرق الحديثة في البحث والتبويب والنقد كانت مجهولة لديهم، والآخرون لأنهم بدؤوا في التعرف على المغرب بالتاريخ والجغرافيا وعلمي الآثار والأنساب[2].

وفي إقرار (محمد الفاسي) بجهل المغاربة للمنهج التاريخي اعتراف صريح بأنهم لم يقرؤوه في مظانه، وإنما أخذوه عن طريق قناة ثانية، وهو أمر يطرح مشكلات عدة منها ما يتعلق بالقنوات التي

---

(1) النبوغ المغربي وتاريخية الأدب العربي في المغرب: عباس الجراري – ضمن كتاب عبد الله كنون بين التكريم والتأسيس– ص: 36 – المطابع المغربية والدولية – طنجة – 1991.

(2) الحياة الأدبية في عهد الدولة العلوية: محمد الأخضر – ص: 3.

مر منها إلى الثقافة المغربية، ومنها ما يرتبط بعلاقته بالدرس الأدبي القديم، وكذا صلاته بالدراسات المشرقية.

ثالثا: يمكن تقسيم إعمال المنهج (التاريخي) في التآليف الأدبية المغربية إلى ثلاث مراحل:

* الأولى: الإرهاصات: ونمثل لها بالمؤلفات التالية:
  - المنخبات العبقرية لطلاب المدارس الثانوية- لمحمد بن عبد السلام السايح – 1920
  - مسامرة أدبية – عبد الله القباج – 1928.
  - وادي الجواهر ومجموع المكنون من الذخائر – علال الفاسي – 1925.
  - الأدب العربي في المغرب الأقصى – محمد بن العباس القباج – 1929.
* المرحلة الثانية: الاقتداء: وتمثلها مجموعة من المؤلفات منها:
  - النبوغ المغربي في الأدب العربي – عبد الله كنون – 1937
  - تاريخ الأدب العربي – إبراهيم الإلغي – ج 1 – 1953 / ج 2 – 1955.
  - الأدب المغربي – محمد بن تاويت / محمد الصادق عفيفي – 1960.

المرحلة الثالثة: مرحلة النضج أو النقد التاريخي الجامعي، وتمثلها مجموعة من المؤلفات نذكر منها:

- الوافي بالأدب العربي في المغرب الأقصى – محمد بن تاويت
- الأدب المغربي من خلال ظواهره وقضاياه – عباس الجراري

وعرض مواد هذه المؤلفات كلها، ومناقشة آلياتها المنهجية ليس مما يمكن الإلمام به في عرض كهذا؛ مهما طال؛ وذلك لطول الفترة التي تناولتها، ووفرة المواد التي تتضمنها، وما ينتج عن ذلك من عسر في هضم المادة ومنهجيتها، واستخلاص رؤية عامة أقرب إلى الصواب. ولذلك فإن أفضل سبيل هو البحث عن أهم ما يثير الانتباه في هذه المؤلفات من ناحية القضايا المنهجية المبثوثة بين ثنايا فصولها وأبوابها.

رابعا: حصرا للموضوع سنقتصر على المؤلفات التي ظهرت في الفترة الممتدة من بداية القرن الماضي إلى سنوات الستين وهي التي وسمناها بالإرهاصات والاقتداء.

خامسا: حصرا للموضوع أكثر اخترنا كتاب النبوغ المغربي نموذجا للدراسة.

إن الباحث في المصنفات السابقة يجد أنها وضعت لتاريخ الأدب المغربي، فهي تتصل بالمنهج التاريخي بأكثر من صلة، ومنها:

1- **حضور عنصر الإقليمية: ويمكن التمثيل بالمصنفات التالية:**

- الوسيط في تراجم أدباء شنقيط لأحمد الشنقيطي – 1911.
- تاريخ الشعر والشعراء بفاس لأحمد النميشي – 1924.
- الاغتباط بتراجم أدباء الرباط – محمد بوجندار –
- من أعلام الفكر المعاصر بالعدوتين – عبد الله الجراري –
- إتحاف أعلام الناس بجمال حاضرة مكناس – عبد الرحمن بن زيدان –
- سوس العالمة – محمد المختار السوسي –
- المعسول – محمد المختار السوسي –
- الإلغيات – محمد المختار السوسي –

2- **حضور عنصر التحقيب بشكل لافت: فالحديث عن الأدب في المؤلفات المذكورة لا يتم إلا انطلاقا من موازاته للعصور السياسية، وانطلاقا من الحقب التاريخية التي تعاقبت على حكم المغرب. ويمكن التدليل على ذلك على مستوى عناوين المؤلفات بما يلي:**

- العلوم والآداب والفنون على عهد الموحدين – محمد المنوني
- الشعر المغربي في العصر المريني – عبد السلام شقور
- الشعر المغربي في العصر السعدي – نجاة المريني
- الأدب المغربي على عهد الدولة العلوية – محمد الأخضر
- الحركة الفكرية على عهد السعديين – محمد حجي

أما على مستوى النموذج المقترح فقد انساق (كنون) وراء التقسيم الخماسي للعصور السياسية وهي كما وردت في الجزء الأول من الكتاب:

1- عصر الفتوح: (أي الفتوح الأولى وفتح المولى إدريس).
2- عصر الموحدين: وقد أدرج فيه المؤلف ؛ في الطبعة الأولى؛ العصر المرابطي، ثم أفرد لكل منهما بابا خاصا في الطبعة الثانية.
3- العصر المريني.
4- العصر السعدي.
5- العصر العلوي.

ويتضح من هذا التقسيم أن المرحوم (عبد الله كنون) لم يتبع طريقة الذين يتصورون أن الحركات الفكرية هي وليدة الانقلابات السياسية، بل إنه يدمج دولتين أو أكثر في عصر واحد، فأدمج هذه الدول الأولى؛ وهي الأدارسة وبنو العافية ومغراوة وبني يفرن وغيرها في عصر سماه عصر الفتوح. وأدمج الدولتين المرابطية والموحدية في عصر سماه عصر الموحدين. وأدمج المرينيين والوطاسيين في عصر سماه عصر المرينيين. أما الدولتان السعدية والعلوية فقد أفرد لكل منهما عصرا خاصا.

ويفسر (كنون) عمله هذا بقوله: "فنحن لم نختص كل دولة بعصر، وأدمجنا دولة في دولة ... لهذه النكتة الدقيقة التي يغفل عنها كثير من الكتاب ومؤرخي الأدب، فيجعلون الحركات العلمية والأدبية كوليدة الانقلابات الدولية والاتجاهات السياسية كيفما كانت وأنى كانت، وهو كما علمت غلط مني به كثير من المؤلفين القدماء والجدد"[1].

ورغم تأكيد (كنون) في هذا النص أن اعتبار الحركات الأدبية والعلمية وليدة الانقلابات السياسية خطأ وغلط، ورغم انتقاده للتقسيم حسب العصور السياسية، إلا أنه ذهب المذهب نفسه، وهو في حد ذاته دليل على تأكيده تأثر الأدب بالسياسة وارتباطه به[2].

أما الاستدلال بإدماج بعض العصور في بعضها فله تفسير آخر هو عدم توافر (كنون) وقتئذ على المادة الكافية، ويكفي أن نقرأ قوله في الطبعات اللاحقة: "فنحن لقلة المعلومات التي كانت عندنا عن العصر المرابطي، أو لضعف استعدادنا في استخراج هذه المعلومات من تضاعيف الكتب والمراجع العامة، كنا أدمجنا هذا العصر في العصر الموحدي، والآن وقد توافرت لدينا معلومات قيمة عن المرابطين وعهدهم فصلنا عصرهم عن عصر الموحدين"[3].

لهذا نجده يحذف النص السابق من الطبعات الأخرى للكتاب بعد أن فصل بين العصر المرابطي والموحدي لتوافره على المادة، بينما ظل العصر الوطاسي مندمجا في العصر المريني لاقتناع (كنون) بأن العصر الذي تنحط فيه السياسة تخمل فيه الحركات الأدبية، بل تموت. وبما أن العصر الوطاسي لم يعرف استقرارا سياسيا فلا مجال للحديث فيه عن الأدب[4].

---

(1) النبوغ المغربي في الأدب العربي: – ج 2 – ص: 30.

(2) قضية المنهج في المؤلفات المغربية: جميلة حيدة – ص: 317.

(3) النبوغ المغربي: ط 3 – ص: 18.

(4) الدراسة الأدبية بالمغرب: عبد الله كنون نموذجا - أحمد الشايب – ص: 69.

غير أن إيمانه بالنظرة المدرسية التي تعتمد على تقسيم الأدب إلى عصور سياسية لم يدفعه إلى التساؤل عن موقع الشعراء الذين عاصروا مثلا الدولتين المرابطية والموحدية أمثال القاضي عياض وابن حبوس، لأن ما يصدق على شعراء الدولة الموحدية قد لا يصدق على مثل هؤلاء الشعراء.

هكذا انبنت كتابة التاريخ الأدبي في النماذج السابقة على مقاربة واحدة لا غير وهي: تقسيم الأدب إلى عصور سياسية. بينما أهملت عناصر بارزة ومهمة في هذا المنهج نظرا لصعوبة تطبيقها وهي تقسيم الأدب إلى أغراض أو تقسيم الأدب إلى مدارس فنية.

3- **التلازم بين الأدب والسياسة: نقرأ في مقدمة الطبعة الأولى للنبوغ ما يلي: "فالحركة العلمية وما طرأ عليها من نشاط وفتور في جميع العصور مبسوطة فيه أحسن البسط. والسياسة واتجاهاتها التي كانت تتخذها بحسب طبيعة كل دولة مفصلة فيه تفصيلا مستوفى، وهكذا التاريخ بقسميه الأدبي والسياسي"[1].**

والاعتماد الكلي على هذا التقسيم يجعلنا نأخذ سلفا ببعض الآراء العامة فنحكم بضعف الأدب وانحطاطه أو برقيه ونهوضه انطلاقا من ضعف السياسة وانحطاطها أو برقيها وازدهارها.

لقد بدا الأدب بسبب تبعيته للسياسة منفعلا ومتأثرا بهما تأثيرا أحادي الجانب ومن ثم حاول مؤرخ الأدب في المغرب توضيح تأثير العامل السياسي في الأدب وأهمل تأثير هذا الأخير في السياسة، وبذلك ألغى مبدأ التفاعل والتأثير والتأثر.

ومن نتائج هذا التلازم أن أصبحت السياسة هي المؤثر الوحيد في الأدب، بحيث لا يرقى الواحد منهما إلا رقي الآخر برقيه كاللازم والملزوم.

وتتحدد محدودية القول بتبعية الأدب للسياسة، عند الزعم بتطور الحركة الأدبية في عصر الموحدين؛ نظرا لازدهار سياستهم؛ ووقوف الحركة الفكرية في عهد الوطاسيين؛ لأن سياستهم كانت متدهورة.

وتصحيحا لهذه الرؤية الخاطئة نقول: يجب أن لا نتصور الأدب على أنه مجرد انعكاس سلبي أو نسخة من التقدم السياسي أو الاجتماعي وحتى الفكري للجنس البشري، وبناء على

---

(1) النبوغ المغربي في الأدب العربي: عبد الله كنون – ط 1 – ج 1 – ص: 1.

ذلك فإن المراحل الأدبية يجب أن تقام على معايير أدبية خالصة. ومن هنا أيضا يجب التركيز على أدبية النص أي ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا.

4- **المؤلفات المذكورة ليست كتب تاريخ للأدب بالمفهوم الخاص، وإنما هو تاريخ عام، لأنه** يشمل العلوم والفنون والآداب. فلا يبدو أن هناك فرقا بين التاريخ العام والتاريخ الأدبي، فتواريخ عبد الله كنون ومحمد المنوني وإبراهيم الإلغي تحتفظ كلها بعلاقة الأدب والتاريخ بالمفهوم العام. ورغم أن المتن الذي تتعرض له هذه الكتب ينطلق أساسا من الأدب إلا أن التصور العام يلح على العلاقة الوطيدة بين النص كواقعة بالحدث التاريخي. وبهذه الرؤية فإن الحدث التاريخي هو الذي ينقل الأدب من حال إلى حال بحيث تصبح حدود عصور التاريخ السياسي هي حدود عصور التاريخ الأدبي.

والواقع أن المزج بين التاريخي والأدبي عجيب، واعتباره صلة طبيعية أعجب، وبالنظر إلى حجم حضور كل من التاريخ والأدب في المؤلفات المذكورة يطرح السؤال: هل هي مؤلفات تاريخ أو مؤلفات أدب؟

5- **الاختيارات: أحس (عبد الله كنون) بأهمية النصوص فجعل كتابه قسمين: أحدهما للدراسة والثاني للنصوص، وهو بذلك يقدم مختارات ونصوصا كاملة يمكن الاستفادة منها بإعطاء صورة عن هذا الشاعر أو ذاك[1].**

وقد حدد المؤلف التمثيلية (الانعكاس) مقياسا لعملية الاختيار، أي أنه اهتم بالنصوص التي "تعطي نظرة صادقة عن أدبائنا في ميدان الكتابة الفنية والعلمية، وما يتصل بها من أنواع الخطاب"[2].

أما المختارات الشعرية؛ وهي التي تهمنا من الكتاب؛ فقد بوبها بحسب الأغراض الكلامية التي تدخل في مفهوم الأدب على الاصطلاح القديم: الحماسة – الغزل – الوصف – المدح، إلا الهجاء فقد استعاض عنه المؤلف بباب الملح، وأكد أن ما أدرجه من الهجاء "يراد لشكله لا لمضمونه"[3].

---

(1) النبوغ المغربي وتاريخية الأدب العربي في المغرب: عباس الجراري – ضمن كتاب: عبد الله كنون بين التكريم والتأسيس – ص: 39.

(2) النبوغ المغربي.. – ص: 9.

(3) نفسه – ص: 10.

إن (عبد الله كنون) يحتكم في عملية الانتخاب إلى معايير لها أصولها في المؤلفات العربية القديمة، وقد أثار هذه المسألة في مقدمة (المنتخب من شعر ابن زاكور) حيث قال: "وإنما عملنا هذا المنتخب على طريقة أئمة اللغة وشيوخ الأدب الأقدمين الذين كانوا يتخيرون دواوين الشعراء، وينتخبون من أشعارهم كل نفيس وغال قصد ترغيب الناس فيها وإمدادهم بما يستحق أن يروى منها، موفرين عليهم تعب البحث والتنقيب"[1].

وقد ظل (عبد الله كنون) مخلصا لهذه المعايير، وهذا ما نلمسه في كتاب (النبوغ) من ناحية ترتيب الأغراض التي قيلت فيها هذه المنتخبات، فنجده يبدأ بغرض الحماسة محتذيا في ذلك حذو أبي تمام والبحتري في كتابيهما الحماسة، ومن سار على نهجهما فيما بعد[2].

كما كشفت اختيارات مؤرخي الأدب في المغرب عن ثقافتهم الدينية المحافظة، ويتجلى هذا أولا عند كنون مثلا وهو يذيب الهجاء في الملح، ويؤكد أن الأهاجي الواردة في منتخباته مطلوبة لشكلها؛ ولشكلها فقط.

ويتجلى ثانيا في حديثه عن الموشحات والزجل كفن تميز به الشعر المغربي، إلا أنه غيب نماذج من هذا النوع من القول، رغم اعترافه وتأكيده أن المغاربة اشتغلوا بهما.

وعمليتا التذويب والتغييب تنمان عن ثقافة المؤلفين المحافظة وتنم عن موقف أخلاقي يعود بأصوله وأبعاده إلى نظرية الشعر في الثقافة المغربية في القرن التاسع عشر، فقد كان المؤلفون يمتنعون عن إيراد هذا النوع من الشعر تماشيا مع عادة العرب القدامى. وهي التي بتأثير من قدامة بن جعفر جعلت المديح قطب رحى الشعر.

6- مفهوم الأدب عند مؤرخي الأدب يتسع ليشمل الفقه والحديث والعلم وكل أنماط الإنتاج الثقافي، يقول كنون: "هذا كتاب جمعنا فيه بين العلم والأدب والتاريخ والسياسة.."[3]. ومعنى هذا القول أنه يأخذ بالرأي الأدبي الشائع الذي يعني أن الأديب هو من يأخذ من كل فن خبرا. ومعناه كذلك أن المؤلف يتبنى المدلول الشامل لكل الإنتاج الفكري لأمتنا دون حصره في نطاق الشعر والنثر الفني كما يحدده الاصطلاح الضيق لمدلول الأدب[3]. ولعلنا

---

(1) المنتخب من شعر ابن زاكور – ص: 23.

(2) قضية المنهج في المؤلفات المغربية: جميلة حيدة – ص: 305. (راجع رأي كنون كذلك في مسألة الاختيارات في الحوار الذي أجراه معه أحمد الشايب في كتابه المذكور سابقا – ص: 342 وما بعدها).

(3) الأدب المغربي..: عباس الجراري – ص: 7 – 8.

نستخلص من الفقرة السابقة كذلك أن ما يفهمه المؤلف من الأدب قريب من معنى الأدب كما كان شائعا ومثبتا في كتب القدامى؛ ولا سيما في مقدمة ابن خلدون[1].

7- **التمييز بين النثر والشعر غير مبني على أسس واضحة في المؤلفات المدروسة. ويظهر أنها** بنت مفهومها على الخطاطة العروضية التي بني عليها المفهوم التراثي القائل: <<الشعر كلام موزون مقفى يدل على معنى >>.لكن هل تكفي هذه الخطاطة للتمييز بين الشعر والنثر؟

8- **وتعتبر الترجمة للرجال؛ شعراء وكتابا وعلماء؛ أبرز عنصر من عناصر تاريخ الأدب العربي** في العصر الحديث، ولكن اهتمام مؤرخي هذا الأدب بالرجال والأعلام يكاد يفوق اهتمامهم بالتاريخ السياسي والتاريخ البيبليوغرافي[2].

9- **التركيز على أعلام الأدب والشعر: إذ وقفوا عند المشهورين الذين مثلوا الأدب الرسمي،** ولم يعطوا الأهمية نفسها للفئة الأخرى التي مثلت الأدب الشعبي، وهذا تقليد من تقاليد الكتابة في تاريخ الأدب العربي القديم. وهذه نماذج من ذلك:

- فواصل الجمان في أنباء وزراء وكتاب الزمان – محمد غريط – 1928.
- أمراؤنا الشعراء – عبد الله كنون – 1943
- أبو الربيع سليمان الموحدي – عباس الجراري
- أبو العباس الجراوي شاعر الدولة الموحدية – محمد الفاسي
- من أعلام الفكر والأدب في العصر المريني – محمد بن شقرون
- القاضي عياض الأديب – عبد السلام شقور

10- **نظرتهم للأعلام من الأدباء نفسها لم تكن نظرة متكاملة تستوعب إنتاج الأديب بأكمله،** وتضعه ضمن إطار عام يستوعب الأدباء الذين يعاصرونه، وتؤطر تجربة هؤلاء الأدباء في إطار تاريخي معين.

11- **استعارة مفهوم الطبقة من التراث العربي القديم في ترتيب الشعراء:**

لقد استعمل هذا المفهوم جل المؤرخين، لكنه لم يأخذ بعده النقدي إلا عند القباج في مؤلفه المشهور، فقد رتب الشعراء زمنيا وأخضع هذا التسلسل إلى رؤية نقدية اعتمد فيها على

---

(1) من أعلام الفكر الأدبي الحديث بالمغرب...: أحمد الدويري – ص: 204.

(2) الدراسة الأدبية بالمغرب: عبد الله كنون نموذجا – أحمد الشايب – ص: 86.

مفهوم الطبقة، يقول: "ينبغي أن يفهم أدبنا ويدرسه من أراد ذلك فيدرس أدب كل طبقة في محيطها ووسطها، ويعرف كيف ينتقد انتقادا صحيحا"[1].

12- **حصر الاهتمام في الشعر، وتجاهل أدب العوام والحكايات الشعبية. وهذا الاهتمام هو وليد** عقدة التفوق، أي الإحساس بامتلاك العرب وحدهم ناصية القوافي والقصيد. وهذه العقدة هي التي ترجمت بشكل شعاري في قولة: (الشعر ديوان العرب) أو (كان الشعر علم قوم لم يكن لهم علم أصح منه). والاعتناء بالشعر يندرج ضمن مسلسل الاهتمام بالسلطة الرسمية والفئات الرسمية، والثقافة والأدب الرسميين وتهميش أدب العوام أو أدب السوقة، الذي بسبب أصوله الاجتماعية لم يدرس في معاهد التعليم، ولم تواكبه حركة نقدية، وظل في الظل كما هو شأن أصحابه.

13- **يؤخذ على المؤلف عدم استخلاص تيارات أو اتجاهات أو مدارس أدبية مغربية في الكتابة** والشعر على الخصوص. ومن المفروض أنها موجودة، وأن تاريخ الأدب يعنى بالبحث فيها.

14- **غياب النقد عن مؤلفات التاريخ الأدبي: وعلى الرغم من هذه الإرهاصات النقدية المهمة** المبثوثة بين ثنايا تراجم الشعراء، فإن القباج؛ وبتواضع منه؛ يميز بوضوح بين المهمة النقدية والتاريخ الأدبي، ويعطي الأولوية للمهمة النقدية، ويعتذر عن عدم تمكنه من القيام بها: "لقد كنت أود أن أنهض بهذا العبء وأمزج هذا الكتاب بالنقد، ولكن لوفور ما عندي من الأشغال وضيق الوقت تأخرت عن ذلك وتراجعت عن كل ما أريد"[2]. ولذلك يعتبر أن ما أنجزه مجرد إعداد لممارسة المهمة النقدية التي يمكن أن تستتبعها كتابة للتاريخ الأدبي.

15- **حتى وإن وجد هذا النقد فإن نقد مؤرخي الأدب في المغرب يعتمد في العموم الوصف** والسرد التاريخي، كما يعتمد على الذوق والانطباع الآني ويفتقر إلى التعليل والتحليل.

16- **لذلك فهي في بعض جوانبها ضئيلة يقصد أكثرها إلى أغراض التعليم.**

ويظهر أولا من خلال بعض العناوين:

- المنتخبات العبقرية لطلاب المدارس الثانوية – محمد عبد السلام السايح
- تاريخ الأدب العربي للمدارس الثانوية – لإبراهيم الإلغي –

---

(1) الأدب العربي في المغرب الأقصى– محمد بن العباس القباج – المطبعة الوطنية– الرباط– 1929.

(2) نفسه – المقدمة – ص: و.

كما يظهر من خلال بعض الغايات من التأليف: يقول صاحب المؤلف الثاني: "فالملتمس ممن يتناوله من الأساتذة – (يقصد الكتاب) – أن يدرسه على نموذج التعبير العصري، وذلك بأن يعنى خلال كل درس بالتنبيه على مرامي ألفاظه، وملامح ألحاظه، ويتخذ ميدانا للمحاورة وإلقاء الأسئلة على أسلوب المناظرة، ويحثهم كلما سنحت الفرصة على حكايته أو تحريره كتابة بعد مراجعته.. وأن يوازنوا بين كتابة اثنين؛ تارة بين مغربيين وآونة بين أندلسيين، وطورا بين مختلفين حتى ترتاض أفكارهم على القلم الأدبي، وتتربى فيهم ملكة الذوق العربي"[1].

17- **يتحاشى أصحاب المؤلفات المذكورة ذكر كلمة تاريخ في عناوين مؤلفاتها: فباستثناء كتابي** تاريخ الشعر والشعر بفاس وتاريخ الأدب العربي للمدارس الثانوية تغيب لفظة تاريخ عن المؤلفات وتحضر بدلا منها كلمات مثل نبوغ – الوافي – تطور– حركة –

18- **إن رصد هذه المزالق لا يمنع من الإقرار بمزايا المصنفات السابقة، وأهمها أن مؤلفيها** حرصوا على تتبع مستندات موضوعاتهم على تناثرها بين مختلف المصادر من وثائق وكناشات ومقيدات واستجوابات ورحلات.

19- **استبعاد كون المغاربة تعرفوا على المنهج في مصادره الغربية، وهذا الاستبعاد مبرر باعتبارين:**

- الأول: انغلاق الثقافة المغربية على ذاتها، ورفضها المثاقفة مع الغرب الذي اختزله المغاربة في مقدماته المسيحية، وصيرورته الصليبية، ونتائجه الاستعمارية.
- الاعتبار الثاني يتعلق بمحدودية الإمكانات الذاتية والموضوعية للمثقفين المغاربة. والبعثات نفسها التي أرسلت لفرنسا وبلجيكا وألمانيا وإسبانيا، لم تكن لها مردودية ثقافية وأدبية. ونشير في هذا الصدد إلى إحصاء أوردته مجلة (رسالة المغرب)؛ لأحد الكتاب الفرنسيين؛ مفاده أن عدد الطلبة المغاربة في فرنسا بلغ سنة 1937 م ثمانية وثلاثين طالبا، في حين بلغ عدد المصريين بها ستين وخمسمائة طالب، علما بأن هؤلاء الثمانية والثلاثين لم يستطيعوا تتميم دراستهم العليا بفرنسا[2].

---

(1) المنتخبات العبقرية..: محمد بن عبد السلام السائح – ص: 2.

(2) خطأ تين في نظريته الأدبية – مجلة المغرب الجديد ع 1 – س1 – يونيو 1935.

20- الإقرار بتمثل تاريخ الأدب كما أنجز في المشرق. ودليلنا على ذلك:

- استعارة المنهج من المشرق، ونشير هنا إلى نموذج من نماذج هذه الاستعارة، فقد أوردت مجلة (المغرب الجديد) مقالا بعنوان (خطأ تين في نظريته الأدبية). فالعنوان يوحي بأن المغاربة استوعبوا المنهج التاريخي، وعملوا على تطبيقه والاستئناس به، بل ويوحي بأنهم تعدوه إلى كشف بعض أخطاء المنهج ومتناقضاته، لكن المقال لا يعدو أن يكون تلخيصا للمحاضرة التي ألقاها (طه حسين) عن الأديب والناقد الفرنسي تين.
- مقدمات مصنفات مؤرخي الأدب المغربي حيث نجد لوما أو طعنا أو نقدا يحمل عناصر أساسية مثل: المركزية الإقليمية، ونسيان الأدب المغربي وتجاهله. ومن ثم جاء تاريخ الأدب في المغرب ليسد الفراغ في تاريخ الأدب العربي كما تناوله المشارقة.

الاعتراف الصريح لكثير من المغاربة بهذا الأخذ، وإن كانت بعض المواقف قادت بعضهم إلى تغييب الواقع والتاريخ، وضمن هذه المواقف ما ذهب إليه الأستاذ (محمد السرغيني) قائلا: "إن علامتنا عبد الله كنون استوعب بالضبط المنهج الغربي استيعابا دقيقا"[1]. يقول عبد الله كنون: <<لما جمعت تلك المادة وراجعتها مرارا، وتخيرت منها الجيد صح عندي أن تكون خميرة لوضع دراسة على الشكل الذي وضعت عليه الدراسات الأدبية في المشرق، وتصبح ذيلا وإلحاقا بتلك الكتب>>.

21- سير مؤرخي الأدب في المغرب على منوال المشارقة جعل عملية التأريخ للأدب المغربي خاضعة للمزالق التي وقع فيها مؤرخو الأدب العربي في المشرق. وهي تجزيء المنهج، إما بتقطيع أوصاله، وإما باختزاله في السياسة أو الجنس أو البيئة أو التحقيب والترجمة والاختيار ونقد بعض الأشعار أو غيرها من العناصر التي افترضوا فيها التأثير في الأدب، وهذا الأمر يعني في المقابل أن المؤلف لم يستوعب جميع مبادئ وقواعد هذا المنهج، فظلت رؤيته له مقتصرة على بعض العناصر مثل اعتماده الكلي على العامل السياسي لتفسير الظاهرة الأدبية، وجعل الأدب ملازما للسياسة ومتأثرا بها تأثرا أحاديا، ينحط بانحطاطها ويرقى برقيها ولسنا بحاجة إلى التذكير بالإشكال الذي يسببه سفر النظرية من موضع إلى آخر - كما

---

(1) منهجية الأستاذ كنون في تأريخه للأدب المغربي: محمد السرغيني - العلم الثقافي - ع 749 - 1 نونبر 1986. انظر كذلك كتاب: عبد الله كنون بين التكريم والتأسيس - ص: 49 وما بعدها.

يسميه إدوارد سعيد– وماذا يحدث لهذه النظرية إذا استعملت مرة ثانية ومرة ثالثة في ظروف مغايرة لظروفها الأصلية كما هو الحال بالنسبة للمغرب؟[1]

ومنطق السفر / الوساطة هذا اتخذ طابعا متدهورا ومن ثم لم يقدم المشرق صورة موضوعية عن المنهج التاريخي، فظل تأثر المغاربة بالمنهج التاريخي في حدود ضيقة جدا إذ لم يقتبسوا من هذا المنهج إلا أسهل عناصره. ومن ثم لم يستفد مؤرخ الأدب في المغرب من الأخطاء والمزالق التي وقع فيها المشارقة، بل كرس هذا الواقع وزاد في تفاقمه وذلك راجع – لا ريب – إلى عدم انطلاقته في ممارسته للتاريخ الأدبي من دعائم قوية وثابتة أهمها وضوح التصور المنهجي وإيلاء العامل المنهجي ما يستحقه من اهتمام.

غير أن الأمانة العلمية تدعونا إلى تصحيح المزالق الكبرى وتجاوز بعض نتائج الدرس الأدبي كما توصلت إليها النماذج المدروسة، مع الحرص على الاستفادة من بعض مزاياها.

22- أخيرا تنبغي الإشارة إلى ظهور أبحاث ودراسات لاحقة – مع افتتاح الجامعة المغربية – استوعبت آليات المنهج التاريخي قارئة إياه في مظانه. غير أن ذلك لا يمنع من الإقرار بتكرار بعض المزالق، وهو الأمر الذي يترك باب البحث مفتوحا على قراءة خاصة لهذه المرحلة.

---

(1) عندما تسافر النظرية – إدوارد سعيد – مجلة بيت الحكمة – ع 2 – س1 – 1986.

فهرس المراجع

1- الأدب العربي في المغرب الأقصى – محمد بن العباس القباج – المطبعة الوطنية - الرباط - 1929.

2- أحاديث عن الأدب المغربي الحديث – عبد الله كنون – 1964.

3- أمراؤنا الشعراء – عبد الله كنون – مطبعة المهدية – تطوان - 1948.

4- تاريخ الأدب العربي للمدارس الثانوية – إبراهيم الإلغي - المطبعة المهدية – تطوان –ج 1 - 1953 – ج 2 – 1955.

5- تاريخ الشعر والشعراء بفاس – أحمد النميشي – مطبعة أندري – فاس– 1924.

6- خطاب المنهج: عباس الجراري– منشورات النادي الجراري– الهلال العربية للطباعة والنشر – الرباط – ط 2 – 1995.

7- الخطاب النقدي حول الشعر في المغرب– ناظم عبد الجليل – رسالة مرقونة بكلية الآداب – الرباط – 1987.

8- خطأ تين في نظريته الأدبية – مجلة المغرب الجديد ع 1 – س1 – يونيو 1935.

9- الدراسة الأدبية بالمغرب: عبد الله كنون نموذجا – أحمد الشايب – منشورات مدرسة فهد للترجمة – مطبعة سبارتيل - طنجة – 1991.

10- الدراسة الأدبية الجامعية بالمغرب – منشورات كلية الآداب – الرباط – 1991.

11- شاعر الخلافة الموحدية أبو العباس الجراوي– محمد الفاسي – مطبوعات جمعية قدماء تلاميذ مدرسة جسوس – الرباط – 1958.

12- عبد الله كنون بين التكريم والتأسيس – المطابع المغربية والدولية – طنجة – 1991.

13- العلوم والآداب والفنون على عهد الموحدين – محمد المنوني – معهد مولاي الحسن – تطوان – 1950.

14- عندما تسافر النظرية – إدوارد سعيد – مجلة بيت الحكمة – ع 2 – س1 – 1986.

15- فواصل الجمان في أنباء وزراء وكتاب الزمان – محمد غريط – المطبعة الجديدة – فاس – 1928.

16- قضايا النقد الأدبي في المغرب – عبد الحميد عقار - مجلة فكر ونقد – ع 6 – س 1 – فبراير 1998 –.

17- قضية المنهج في المؤلفات المغربية: جميلة حيدة – رسالة مرقونة بكلية الآداب – الرباط – 1991.

18- مسامرة أدبية – عبد الله القباج – المطبعة الرسمية – الرباط – 1924.

19- مناهج الدراسة الأدبية في الأدب العربي: شكري فيصل -دار العلم للملايين – بيروت– ط 5 – 1982.

20- المنتخبات العبقرية: محمد بن عبد السلام السائح – المطبعة الرسمية – الرباط – 1920.

21- منهجية الأستاذ كنون في تأريخه للأدب المغربي: محمد السرغيني – العلم الثقافي – ع 749 – 1 نونبر 1986.

22- نظرية الأدب: رينيه ويليك – ترجمة محيي الدين صبحي – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت – ط 2 – 1981.

23- الوسيط في تراجم أدباء شنقيط – أحمد الشنقيطي – القاهرة – 1911.

التحليل السيميائي للقصيدة الشعرية شمولية المنهج وخصوصية التحليل من خلال بنية الدال الايقوني والدليل الصوتي

كريمة القبلي

جامعة سيدي محمد بن عبد الله – المغرب

تمهيد

يكتسي التحليل السيميائي كنمهج حديث خصوصية وأهمية داخل التحليل الأدبي لأشكال الخطاب نابعة من فرادته في العزف على كل أشكال الخطاب الأدبي الديني، القانوني الاشهاري... الخ. باعتبار سيرورة التلقي ملازمة لسيرورة الإنتاج وفاعلة فيها ومؤثرة في تحولاتها، وإذا كان موضوع التلقي قد تمت مقاربته من زوايا مختلفة اجتماعية، ونفسية وانتروبولوجية، فالإشكال الغائب في هذه التوجهات هو موضوع التلقي نفسه. لذلك يعمد المنهج السيميائي على مقاربة إشكالية التلقي لا باعتباره سيرورة فردية تعكس حقائق موضوعية من قبيل الوضع الاجتماعي والنفسي، ولكن باعتباره سيرورة معرفية تجلي آليات اشتغال التلقي أي الميكانيزمات الباطنية التي يعمل المتلقي على استثمارها لتحقيق التفاعل مع النص وبالتالي تشييد الدلالة المقصدية عبر طبوغرافية الخطاب الذي يعتبر الخطاب الشعري احد تجلياتها و أحد الأنساق الدالة التي شملها المنهج السيميائي بالدراسة والتحليل.

فالنص الشعري كغيره من باقي الأجناس الأخرى قد حظي باهتمام كبير داخل منظومة التحليل السيميائي الذي تعددت روافده النظرية، وتباينت بتباين تأثيراتها وإسهاماتها في هذا المجال. فبدءا باللسانيات البنيوية ولسانيات الخطاب مرورا بالدرس الفلسفي المنطقي (بورس) وانتهاءا بعلم النفس المعرفي الذي كان له إسهام كبير، وحضور ا متميزا في التحليل السيميائي للموروث الشعري. حيث عرفت مقاربة هذا الأخير طفرة نوعية تجلت في الطابع البصري والسيميوطيقي للتحليل، الذي نبع من شكل القصيدة الشعرية نفسها. فما خصوصية هذه المقاربة وما مظاهر الثمتيل في القصيدة الشعرية ؟.

1- الدليل الايقوني في القصيدة الشعرية

لقد حضي النص الشعري باعتباره جنسا أدبيا باهتمام كبير داخل منظومة التحليل السيميائي الذي تعددت روافده النظرية والمعرفية.اهتمام لايقل أهمية عن ذلك الذي حظيت به اللغة نفسها. اهتمام ينحو نحو تركيز واقتصاد العلامة في الرسالة الشعرية بالعمل على اللغة المادة واستغلال طاقتها التبليغية كأشكال صوتية أو بصرية، وما النزعة الفضائية إلا تمظهرا لهذا النزوع الذي تعددت أشكال مقاربته وإواليات اشتغاله. نزوع نبع من شكل القصيدة الشعرية نفسها التي شكل فيها الجانب الأيقوني حضورا متميزا صوتا وتركيبا، فالطابع البصري المتمثل في شكل الكتابة الأيقونية، قد شمل كل الأشكال سواء تلك التي ظهرت في نهاية القرن التاسع عشر ومشارف العشرين أو تلك التي سبقت هذه الحقبة وأعيدت مقاربتها ومعالجتها وفق هذا التحليل.

ضمن هذا التوجه إذن يمكن أن يفهم الموقف الجديد من اللغة ومن كثير من القيم القديمة وهذا المنزع الذي أصبح معه الجدل بين المبدع واللغة عوض المبدع وعالمه وبين الفعل الإبداعي باعتباره صناعة لإنتاج منتوج في الإعلام الجمالي،انطلاقا من التجربة الخاصة للمنتج.

إن الاشتغال البصري لايقف عند حدود توظيف الأشكال البصرية الأيقونية،فقط بل يتجاوزها إلى استغلال الإمكانيات التعبيرية للغة المكتوبة نفسها، وفي هذا الإطار يمكن الحديث عن نظرية الأشكال ضمن التصور الجشطالتي ومقترحاته النظرية، والإجرائية سواء فيما يتعلق بإنتاج وتلقي المعطيات البصرية بما في ذلك العلاقة بين الكل والجزء والعمق والشكل، أو فيما يتعلق بمجموع الفضاء الخطي كتغليف للغة والمحتوى ككل.

يكتسي هذا التصور إذن باعتباره نظرية في الإدراك أهمية خاصة وحضورا متميزا داخل التحليل السيميائي الحديث حيث يعتمد التجربة المباشرة كآلية للإدراك القائمة بدورها على تشارك الطبيعة الحدسية المباشرة للمدرَك والطبيعة الحسية الشعورية، للمتلقي كمدرِك من جهة أولى، ومن جهة ثانية يتم اعتماد التحليل الدقيق للمعطى البصري الذي يمر بدوره في علاقته مع التمثلات الصورية لهذا المعطى بمرحلتين اثنتين:

- يتم في المرحلة الأولى انتقاء المعلومات دون النظر إلى ارتباطها بسياق معين.
- بينما يتم في المرحلة الثانية تحويل المعلومات إلى خطاطات تصويرية وتشكل هذه المرحلة النواة الصلبة للتمثل وللفهم. حيث يتم استيعاب المعلومة وتشييد السنن الذي يحتوي في داخله على أشكال متعددة قابلة للتحقق في آثار تصويرية.والتي تكتسي داخل السيميائيات

الكريماسية أهمية خاصة إلى جانب التشكلات الأخرى المشيدة للمسار التوليدي باعتبارها المسار الناظم للتكشلات الخطابية سواء السردية منها أو الخطابية بشكل عام. حيث يعود البعد التصويري حسب جوزيف كورتيس إلى الحواس، أي إلى كل ما يدرك مباشرة من خلال المدركات الخمس وهو بذلك قابل للمعاينة في العالم الخارجي[1].

1-1 مظاهر الثميل البصري في القصيدة الشعرية

إن النماذج الأولى للتداخل الهجين بين النص والصورة تعود إلى متوازيات Bonnard و Verlaine خاصة في الطباعة الحجرية ل Bonnard مطبوعة على نفس الصفحة للقصيدة الزجلية لVerlaine والتي ليست مستهجنة إلا في علاقتها على مستوى النص الايقوني مجتمعة طبيعيا في عمل مزين بالرسوم لهذه الحقبة[2]، حيث تعكس النماذج المستحضرة تعالقا فضائيا يؤثثه الاشتغال الخطي للمكون اللساني كسيرورة خطابية والمكون التشكيلي للطباعة الحجرية كسيرورة معرفية.

فهذا الانسجام الدلالي الجد منفصل بين نسقين مختلفين، لساني / بصري يؤسس لحوار بصري بين النص والصورة باعتبارهما يؤسسان لنسقية تقوم على ارتباط وثيق بين الفضاء الأيقوني الذي يندمج في الصورة والفضاء اللغوي الممثل له بالمقاطع الزجلية، مما يسمح بالكشف عن فضائية النص. فتجاور النص والصورة على نفس الصفحة يعكس ازدواجية للمادة الورقية القابلة لأن تكون الوسيط بين النص والصورة خصوصا في الفن الخطي الكرافيكي.

ويمكن الكشف عن هذا النمط الأيقوني كذلك في قصيدة الشاعر ملا روميه المعنونة بـ"الضياع المزدوج" Double Gaspillage مطبوعة على صفحة ورقية، حيث تحتل القصيدة الفضاء نفسه الذي تحتله صورة أوراق أشجار مقطوعة مرسومة من طرف Louis Anquetin التي تؤشر على مادية الورقة على الورقة[3].

إن مادية الوسائط بين النص والصورة لم تلبث أن أصبحت انشغال فناني فترة ما قبل الطليعة التي شكلت بمجيء Marinette مدرسة في حد ذاتها، فقد عمل على إدماج الطباعة إلى

---

(1) *COURTES (J): Analyse Sémiotique de Discours ,de L' Enoncé a l' Enonciation, Edition Hachette ,Paris 1991 p.163*

(2) MONTANDON (Alain): Signe Texte Image.Ed ,Césura Lyon Paris ,1990 P32

(3) MONTANDON (Alain): Signe Texte Image , op cit P 33.

جانب اللغة مؤكدا على ضرورة البحث عن الشكل أكثر من البحث عن الدلالة الجلية للنتاج الضمني. فالعمل الفني ليس مرجعيا في علاقته مع الواقع فقط، بقدر ما يمكن تحديده في علاقته مع أعمال فنية أخرى. من شأنها خلق التزاوج الفني بين الملفوظ اللساني والفضاء الذي يحتويه في قالب ابداعي. يرتقي في شكله ومضمونه من جانب الغموض والتصوير الفني والجمالي للصور والمشاهد التعبيرية للنص، الذي يتشكل ويتكيف حسب أهمية الابداع ومتطلبات المبدع الذي ترسم دروب مساره تدريجيا.

فقد اتخذت القصيدة الشعرية في صيغتها الحديثة أنماط متعددة أبرزها:

- **القصيدة التصويرية**

يعد النسق الشعري من الأنساق الخطابية التي عرفت تمظهرا للفعالية التصويرية بأقصى درجاتها حيث يتزاوج البعد التصويري الجمالي، إلى جانب الشعوري الأهوائي في نوع من التناغم التركيبي الذي وإن كان يكشف عن وضوح الرؤية، والتحرك بالنسبة لذات الإدراك الحسي، وعن التزعزع وفقدان التوازن المتولد عن اجتماع عنصر أو عدة عناصر مادية وسط علاقات معقدة[1]، فإنه بالمقابل يؤسس لترابط معرفي تؤثثه العلاقات التصويرية التي تكتسي داخل السيميائيات الكريماسية أهمية خاصة إلى جانب التشكلات الأخرى المشيدة للمسار التوليدي باعتبارها المسار الناظم للتكشلات الخطابية. حيث يعود البعد التصويري إلى الحواس، أي إلى كل ما يدرك مباشرة من خلال المدركات الخمس وهو بذلك قابل للمعاينة في العالم الخارجي.

إن الدور التصويري هو تكثيف لمجموعة من التشكلات التحويلية الدينامية داخل المكون الشعري الذي تجسد مقاطعه اللسانية آثاره الفنية من أجل تشييد نسق سيميائي متكامل المعالم.

- **القصيدة المجسمة**

يرتهن هذا التوجه الجديد في الكتابة إلى حصيلة النتاج الثقافي الذي يستند إلى الصورة في كل أبعادها، فقد استطاع هذا التوجه بناء عوالمه وتشكلاته وفق الصيغ الجديدة التي سمحت بدمج البصري والتشكيلي، كنسق أيقوني ضمن ما هو لساني وخطي، حيث يستند البعد الدلالي لهذا النمط على تشارك الصوت والشكل والكلمة ضمن سياق بصري،الشيء الذي يفضي إلى خلق تواصل بصري عبر مادية اللغة هاته مجسدة في الشكل والكلمة والحرف والصوت.

---

(1) MONTANDON (Alain): Signe Texte Image , op cit P 31.

إن القصيدة المجسمة ليست تصويرا لمشاعر ذاتية بقدر ما هي مواكبة تواصلية عبر مادية اللغة كحمولة دلالية، تواصل يمكن الكشف عنه من خلال جس نبض العلاقات الوظيفية لمادية اللغة هاته التي تنضوي ضمن هذا التوجه كجسم حي ذا منحى غنائي وصوتي[1]. يكشف عن نوع من المواكبة لأجناس مماثلة كالسينما والموسيقى بشكل خاص.

- **القصيدة المشهدية**

يتسم هذا النوع بالطابع التحولي إذ تتشكل القصيدة المشهدية وتتحول وتغير نظامها وشكلها الأصلي لتتشكل من جديد أمام أعين القارئ[2]، فتكوين القصيدة المشهدية ذات الطابع التحولي والحركي هو في أساسه مجموعة عناصر موضوعة، إما في حركة محتملة تبرزها العلاقات التي تقوم بين العناصر المذكورة في حركة واقعية، انطلاقا من ميكانيزم معين يمكن أن يكون تعاقبا مضاعفا وقابلا لإعادة البناء والتشكل إلى ما لا نهاية، أو شكلا منفتحا باستمرار فالكلمة تتشكل وتغير إلى كلمة أخرى وكذلك الحرف الذي يغير نفسه باستمرار.

- **القصيدة المتعددة الأبعاد**

يضطلع نظام الاشتغال البصري في القصيدة المتعددة الأبعاد بسمة نوعية تتمثل في بنيته التركيبية القائمة على إدماج النظام التقليدي ضمن سيرورة بصرية طبولوجية تتمثل في:

1- نظام القوافي: الذي يمكن استثماره ضمن المنظومة البصرية الفضائية وإعادة تفكيكه وتوزيعه وفق الرغبة، حيث أمكن إدماج القافية وإعادة توزيعها على مساحة السناد توزيعا قائما على التشتت المحسوب لمقاييس في ارتفاعه وسمكه ودرجة قتامته وحجمه[3].

2- الإضاءة: ويتم فيها العناية بمرور الضوء والهواء الذي يؤشر على طريقة خاصة في التلقي وتتحدد سيميائيا كاختيار تشكيلي يضمر أبعاد إيحائية بين أربعة آثار تحدد تشكيلة الضوء:

- آثار البريق التي تحدد مكثفات الطاقة.
- آثار الإضاءة المحددة في الفضاء لأساليب تحرك الحالات المزاوجة.
- آثار لونية مرتبطة ببقع ضوئية واضحة ومحددة.

---

(1) MIHAi (Nadin): Sur Le Sens De La Poésie Concrète.In Poétique N° 42 , 1980 P 250.

(2) GARNIER (P): Spatialisme Et Poésie Concrète, Gallimard 1986 P 84.

(3) GARNIER (P): Spatialisme Et Poésie Concrète , op cit P 84.

- آثار احتلال وتوزيع مادية[1].

3- اللون: باعتباره بعدا أيقونيا يتم استثماره هو الأخر داخل النمط المتعدد الأبعاد، استثمارا لا يخضع للتراتب النسقي لبنية الألوان في تشكيلاتها وتشكلاته أو تدرجها بزيادة حدة القتامة نحو الأعلى أو انخفاضها نحو الأسفل،أو العكس، بقدر ما يخضع هو الأخر للتوزيع المفكك داخل السناد.

4- تقنية النحث أو ادماج البعد اللمسي

إن القصيدة الشعرية في هذا النمط لا تتحدد كتداخل تركيبي للكلمات والحروف والمقاطع. ولكن كعلامات يتم إنتاجها بالاشتغال على المادة المعطاة، عبر اعتماد تقنية النحت sculpture بحيث تنزاح العين والضوء واللون كوسائل للاستكشاف والضبط، وتتراجع وراء هيمنة الأصابع باعتبارها منتجة ومدركة في الآن نفسه[2]، بالحفر في المادة الابداعية المعطاة، شيئا فشيئا بإضافة بعض المواد، أو إزالة مواد إضافية، إلى أخرى حتى يتم التخلص من جميع الزوائل، والاحتفاظ فقط بالمادة المحبوكة كخلاصة تركيبية وحسية بحيث يصبح لكل حركة من خلال هذه التقنية، نتيجة محددة وثابتة، بحيث لا يمكن إصلاح أي خطأ يرتكب.

2- الدليل الصوتي

يستلزم الحديث عن الدليل الصوتي داخل القصيدة الشعرية الحديث عن تمظهراته داخلها والتي تشمل النبر والإيقاع والقافية عامة، والذي يخضع لتراتبية في الأداء، توازي النظام الذي يخضع له نظام الترقيم والبياض على مستوى الكتابة الطبوغرافية.

3- النبرَ

فالنبر باعتباره سمة صوتية يستند في الأساس إلى التغير الذي تخضع له الحبال الصوتية من ارتفاع وانخفاض أو رخوة وشدة، فهو على حد تعبير محمد مفتاح النشاط الذي يحدث فجأة ويعم أعضاء النطق أي مجموع الحبال الصوتية من لثة وحلق، أثناء التلفظ بمقطع أو مجموعة مقاطع[3].

---

(1) MARTINE (Joly): Introduction à l'analyse de l'image ,Ed. Nathan, Paris 1993.P 61.

(2) GARNIER (P): Spatialisme et Poésie Concrète , op cit P 85.

(3) مفتاح (محمد): تحليل الخطاب الشعري إستراتيجية التناص. المركز الثقافي العربي بيروت لبنان 1982.ص 39.

- الإيقاع

فالإيقاع في ظل التوجه السيميائي الحديث يستند في تحديده، إلى التوجهات المعرفية الإدراكية لعلم النفس ولسيميوطيقا الأهواء وإلى التوجهات الفيزيائية السيميائية، ذلك أن الإيقاعات الشعرية حسب Pierre fraisse هي مبرهن عليها في فترات الترتيب الزمني الدوري المرتبطة بالتحول العصبي والذي يتم تحديده في 0.115 كحد أدنى، تبدأ الأحداث معه في الظهور ثم 1.5 الى 2.0 ثانية، إذ تصبح عنيفة ومباغتة ونوعية. حيث يصبح الحدث بصريا أكثر مما هو صوتي إذ تتموضع الأصوات والمقاطع على نفس التغير من وحدة لأخرى[1]. فالإيقاع المنتظم في الترابط والتكرار المنتظم المتوافق للصوت يسجل توترا قويا ومتعاقبا مؤديا إلى انتظام السرعة الإيقاعية[2]، التي يتجلى فيها المقوم التوتري بشكل أساس عبر وقائع مظهرية وإيقاعية، فقد تبدو السمة الشروعية للسير الزمني للحدث l'aspictualisation حساسة للغاية حيث تتحدد كانفتاحات وانغلاقات تشدد تلقي الضوء؛ عيون مفتوحة / عيون مغلقة.

يسوق فانتاني أحد المقاطع هنا:

((أيتها النساء الصاخبات النجمات الصامتات الذكريات البيضاء، الهامدة الممتدة والمرصعة بالنجوم والمشرقة)).

((مازلت ألحظكم)).

((ألحظكم دائما)) [3].

إلى قوله ((إنني ضائع)) [4].

الذي يشير إلى اليأس التام والمقاومة اليائسة فالسرعة الإيقاعية هنا متوقفة حيث التبعثر والضياع وبالتالي انفصال الذات عن موضوع المعرفة؛ ذUم.

إن التحليل السميائي، لا يقف عند حدود الاحالات الى المعارف والعلوم المختلفة، وكذا لاينتهي عند دلالة بعينها، بل يفتح النص على سيل من العلوم المعرفية المتنوعة؛ (علم النفس المعرفي

---

(1) GROUP (M): Rhétorique de La Poésie Lecture Linéaire Lecture Tabulaire.Ed, Seuil Paris ,1990 P 156.

(2) GROUP (M): Rhétorique de La Poésie Lecture Linéaire Lecture Tabulaire.op cit P 157.

(3) FONTANILLE (Jacques): Sémiotique du Visible des Mondes de Lumière.Ed, Presses Universitaires de France Paris, 1995.P 76.

(4) FONTANILLE (Jacques): Sémiotique du Visible des Mondes de Lumière.op cit P 77.

التشكيل التصور الجشطالتي، العلوم الفيزيائية.....الخ). لأنه بالغ التنوع والتعدد ولإحالته الواسعة على مجموعة من المعارف والإيديولوجيات المختلفة ولهذا فهو يستوعب كل هذا ويضعه ضمن انشغالاته واستراتيجياته.

لقد أصبحت المقاربة السيميائية كمنهج تحليلي،الابدال الجديد في مقاربة الأشكال الخطابية عامة والنسق الشعري على وجه الخصوص الذي رغم خصوصيته وتشعب انماطه لم يسلم من امتدادات هذا التحليل الذي برهن في غير ما مرة عن شموليته، كنظرية علمية تطرح العديد من التصورات والرؤى المتهجية والإجرائية في تناول النص الشعري الحديث على مستوى التنظير أو الممارسة التطبيقية، والتي لا يمكن الاستغناء عنها، خاصة أثناء التحليل.

تركيب

يكشف التحليل السيميائي للخطاب الشعري عن مجموعة من السمات الخصوصية المائزة التي يمكن إجمالها في:

- اعتماد التحليل السيميائي للنص الشعري المعطيات الفضائية التي يوفرها التمثيل البصري للنص كأرضية للتحليل، والذي يسمح بدوره بالكشف عن مجموع المتغيرات النوعية التي شهدتها القصيدة الحديثة بدءا بالخط والسناد، وشكل الكتابة الغرافيكية مرورا بنظام الترقيم باعتباره نظام العلامات الإصطلاحية، والبياضات التي عبرها يتم تنظيم اللغة وإخضاعها لمقاييس التمثيل البصري التشكيلي والأيقوني.
- بروز الطابع التقني والنفسي وبالتالي السيميومعرفي داخل التوجه الجديد للقصيدة الشعرية إنتاجا وتحليلا.
- الدليل الصوتي بدوره هو انعكاس لهذا الطابع السيميوطيقي إذ تحضر كل الأشكال الصوتية كانعكاس لتمظهرات نفسية وشعورية للمبدع التواق إلى مواكبة أشكال التحديث والاشتغال البصري في النسق الشعري.

التناص والتباس المفاهيم

بلقاسم عيساني
جامعة المدية - الجزائر

يعتبر التناص ــ كحقل منهجي ــ جديدا نسبيا في إطار نظرية الأدب، فمنذ اجتراحه من طرف "جوليا كريستيفا" انطلاقا من مفهوم الحوارية الباختيني، لازال يتلّمس طريقه في إنضاج أدواته التحليلية، كونه تعرّض لتقاطعات واستقطابات عديدة من قبل المشتغلين في المجال السيميائي واللساني ومحلّلي الخطاب، مما وسّع من رقعة تعريفاته، لكنّنا سنركّز في البداية على مجمل تمظهراته النصّية، أي الشكل الفني الذي يتجلّى فيه للقارئ، ولن نخوض كثيرا في مسيرة تطوّر المصطلح إلا بما يوضّح تلافيف بعض الجوانب الإجرائية.

التناص وتمظهراته الشكلية:

أ- على المستوى الجزئي: الاستشهاد ــ الإحالة ـ التلميح.

الاستشهاد والمراد منها إيراد الشاهد، أي استجلاب أقوال الآخرين، مقطع مكتوب لكاتب ما، وأصل الكلمة citation والفعل citer والذي يعني استدعى، مما يبيّن أن الاستشهاد هو دعوة واعية لإحلال قول الآخر في كلام من استدعاه، أو هو بمثابة الحد الأدنى لإمكانية إدخال جزئ نصي في نص ما، مما يمكن أن ندعوه بالتناص التخاطبي المصغّر، والمتمثل في الوجود الفعلي لملفوظ عُرفت نسبته لشخص ما في نص لآخر، وتؤشر عليه مجموعة من العلامات كأسماء الأعلام، وعناوين الكتب المتناص معها إمكانا (خاصة بحضور التوثيق) والعلامات الطوبوغرافية على الورقة المكتوبة، وعلامة "بين القوسين"، والمعقوفتين، وخشونة الخط المميِّز، فالاستشهاد ممارسة نصّية وأدبية كثيرة التكرار، ومن وظائفها الأساس حمولتها التأثيرية المكرّسة لمفهوم المرجعية[1].

(1) Initiation à l'intertextualité Anne claire Gignoux. Ed ellipses. France 2005. p 55

ومن المنظور اللساني، يعتبر الاستشهاد من أشكال الاختلاف الظاهر، والاختلاف هنا يُقصد به تميّز وحدة لسانية ما عن بقية التتابع الجملي، هذا التميّز العمدي يحمل في طياته استضافة الآخر في ثنايا الخطاب.

أونطوان كومبانيون وقياسا على الفعالية التناصية التي خبرها في النصوص، حدّث فقال: "لا يمكن الحديث عن أهمية الشاهد في ذاته، بل بما يدخله من جدّة المعنى في العبارة أو النص أو العمل، لأن الشاهد فاعل في النص الذي دخل عليه (حتى ولو كان على شكل تصدير)، والنص أيضا فاعل في تحويل دلالة الشاهد حتى ولو كان وراءه[1]"، فالهدف من كتابه "اليد الثانية: عمل الشاهد" (ولنا تحفظ على هذه الترجمة الحرفية لعنوان هذا الكتاب المهم، لاختلاف سياقات التعبير بين الفرنسية والعربية، ونفضل: الكلام الموظف للمرة الثانية، أو الكلام المعاد.. الخ ولكنا لم نعتمد الترجمة الأخيرة لعدم توافقها مع وظائف المصطلح) الدارس للخطاب الديني في الأساس إضافة إلى أمثلة معاصرة من توظيف الشواهد ــ هو تقديم قراءة فينومونولوجية لكيفية توظيف الشواهد كإنتاجية نصّية أبدعها الآخر مما ينفي عنه براءة الاستجلاب.

إنّ كل توظيف إلا وله أهداف تؤثر على تشكّل الدلالة لا تتوقف عند حدود القول المنقول، بل تتعدّاه إلى البعد الحواري المراد استحداثه بواسطة ملفوظ الشاهد وأيضا اسم كاتبه فسيميائية بيرس سمحت لكومبانيون بتوصيف كيفية عمل الاستشهاد وما هي آلياته، والأخير لكي تُؤدّى فاعليّته يجب أن يتعرّف عليه القارئ بدءا لفهمه، ثم في درجة ثانية بتأويله بعد أن اكتسب معنىً جديدا، فنرى حيثيات التوظيف النصي للشاهد كتناص في الزبدة الحوارية المستخلصة، ولكنه يتأطر في حقل واسع لمهام التكرار البلاغية وغايات إعادة الكتابة، إذ الاستشهاد حدث لساني على مستوى الخطاب وشكل بسيط من المعاودة ولكنه خطير دلاليا حينما يخضع لتجاذبات المعنى بإدخاله في سياقات مختلفة وأحيانا متناقضة، فإذا عاودنا التمثيل بالخطاب الديني، فإن الشاهد فيه في أغلب الأحيان يحمل وظيفة حجاجية باعتبار الكلام الآمر ــ بتعبير باختين ــ يتميّز بسلطة روحية تُستحضر مع الشاهد من النص المقدّس، ولكن الحذر هنا يتمثل في استغفال الشاهد حينما يتم إدخاله في نص جديد حتى ولو كان هذا الشاهد من نص مقدّس، بل ولاسيما إن كان منه، ليضحى دالا على حكم قيمة مستقطع من أصله، بينما هو لا ينطبق على الحالة المستدعى إليها، فيتعرّض

---

(1) La seconde Main ou le travail de la citation. Antoin Compagnon. 1979. Seuil. Paris. p 38

النص إلى إعادة كتابة بحيث يقول النص ما يُراد له أن يقول عبر ليْ رقبة المعنى وإخضاعه للمراد الحالي، وهذا يفتح الحوار على آفاق غير منتهية فالنص القرآني كثيرا ما ينتهج سبيل التعميم رغم أن أسباب النزول كانت خاصّة، لهذا لا نجد أبدا تواتر في ذكر أسماء الأشخاص والأمكنة والظروف التي كانت المناسبة الفعلية في نزول الآيات والسّور، وهذا ليرتفع القرآن الكريم عن حيثيات الزمن المحدود باعتباره نصا أبديا، هذا التعميم يسّهل من توظيفه عبر الشاهد المقطوع حتى أحيانا بقطع الشاهد في تواصليّته العباراتية من مثل "ويل للمصلّين" للتعبير عن عكس مرادها في الآية، ولكن هذا القطع البيّن كثيرا ما يُتندّر به، إلا أن أساليب الخطاب في تطويع الشاهد أكثر تعقيدا حين تتعدّد مستويات التعبير لدى هذا الخطاب.

في النتيجة دلالة الشاهد تغتني ــ بالضرورة ــ عند كل توظيف لها في نص مغاير، بما تكتسبه بتركيبيتها الجديدة من قيم المعاودة في النص المستقبل، فالاستشهاد قد يبتعد كثيرا عن مجرّد تمظهر تزييني، بل إن توظيفه يتغلغل في منتهى مسام الدلالة. إن تغيير الشاهد في حرفيّته أثناء الانتقال من نصه الأصلي إلى النص المضيف هو تغيير لدلالته بالضرورة سواء أكان هذا التغيير بوعي أو بدون وعي، بإعلان مصدره أو بإخفائه، كلها حالات تدخل في إطار إعادة الكتابة، فكل شاهد من خلال عملية بتره من سياقه وإحلاله سياقا مغايرا هو بمثابة صياغة جديدة لذلك الملفوظ وهذا ما يدخله بامتياز تحت قبّة الحاضنة التناصّية.

الاستشهاد حسب أنطوان كومبانيون يحتوي الإحالة والتلميح، إذ لا يخرجان عن كونهما كيفيات له، فيعرّف الإحالة بذكر الكتاب الذي ورد منه الشاهد، أو ذكر مؤلّفه، فذكر الإحالة يُكسب الشاهد مصداقية مصدره ويبعده عن ظنّية كونه يشكّل سرقة أدبية إضافة إلى كونه دعوة للقارئ للتأكد، مما يكسب الكتابة توثيقا يوفر شرعية إحلاليته النصّية، ويكسب القراءة شرعية الوثوق بالمصدر، لكن الإحالة عبر ذكرها، تكرّس التناص في وجوديّته وتشّهر بمصدره، لكن ذكر الإحالة كثيرا ما يخرج عن غاياته المرسومة إلى نوع من إظهار التثاقف المبالغ فيه، للتمكين للنص أمام القارئ بغية الإبهار بالتوسع الثقافي واستغفاله بجهله..

على العكس من ذلك التلميح الذي يشكّل تناصا خفيا لا يكاد يبين خيطه الأبيض من خيطه الأسود، ضمني ومضمر في ثنايا العبارة (البريئة دلاليا)، ويمكن تعريفه كما يلي "صورة متضخّمة الوجوه، حيث نفس الدال يدل على مدلول آخر ينتمي إلى خطاب مغاير مما يخلق بالضرورة سياقين لسانيين يتداولان الدلالة بينهما في قالب استعاري متقلّب، فعندما يتم تغليب

دلالة سياق ما فإن حيثيات السياق الموازي تنغلق، في توريةٍ لعبيةٍ مستمرّة معتمدة على نظائريةٍ متخافتة"[1] وهذا الازدواج في الدلالة لا يتيح لها دوما أن تُحل محل تناصي، فقد يكون مجرّد تمظهر لساني، فالتلميح هو شاهد غاب عنه ذكر المصدر، أو أية علامة تدل على النص المأخوذ منه، لذا وجوده متخافت تبعا لثقافة المتلقي الواقع تفاوتيا بين الانتباه له والغفلة عنه، باعتباره معروضا نصّيا دون تحديد لأية خاصّية له كملفوظ قادم من خارج النص المتواجد فيه، وبالتالي التضمين يحافظ على قيمته الدلائلية ولكنّه يفقد مستثمرات المعاودة كما في التناص الصريح"[2]، هذا الرصد لوجه التناص الجزئي ركز عليه ريفاتير في تنظيراته والتي نتلمّسها فيما يلي:

نظرية التلقي والتناص:

إذا كان أصل التناص كمفهوم قد نشأ تبعا للحوارية كما نظّر لها باختين، فإن الأخيرة إذا عُرّفت بشكل موسّع تصبح تعني "مجموع العلاقات النسقية للعناصر المنتجة للدلالة، قد ترتدّ تلك العناصر للنصوص الموازية أو للمهيمنات التركيبية والمعجمية أو للتكوينات النصّية النوعية الداخلية أو لملفوظ الشخصيات أو التمثّلات النصّية للخطابات، بل حتى للمعطيات الخارجية للنص كسياقات التلقّي والتداول، في هذه الحوارية تنصهر اللغة وتدخل الدلالات في أنظمة خلافية، خلافية العلامات ذاتها، فلغة النص تصبح موضع تجاذبات لنوايا الكاتب والكتابة ونوازع التلقّي"[3]، بهذا المدى الواسع نحاول أن نستشف معاني النصوص ــ رغم تنوّع المصادر ــ لتحديد الدلالة التي قد يغيّبها الغموض وكثافة التوظيف.

ريفاتير وجدل الدلالة:

يقول ريفاتير: "وإذا شئنا أن نفهم دلائليات الشعر فعلينا أن نميّز بعناية بين مستويين أو طورين من القراءة، هما: القراءة الاستكشافية والقراءة التأويلية"[4]، فالتناص عند مايكل ريفاتير

---

(1) Vocabulaire de la stylistique. Georges Molinié p.u.f. Paris. 1989. p 12

(2) Initiation à l'intertextualité. p 60. 61

(3) عولمة التناص ونص الهويّة. آمنة بلعلى.مجلة الخطاب. جامعة تيزي وزو. عدد ماي 2006 ص 20.

(4) دلائليات الشعر. ميشال ريفاتير. ترجمة محمد المعتصم. منشورات كلّية الآداب والعلوم الإنسانية. الرّباط. ط1. 1997. ص 11

مرتبة من مراتب التأويل وعلاقة ذلك بالمقروئية الأدبية، فهو يذهب إلى أن التناص منتج "للتدليل"، بينما القراءة الخطّية لا تنتج سوى المعنى[1]، في تفريق واضح بين معنى أوّل مدرك من طرف الجميع signification ومعنى تأويلي خاص signifiance، وينوس القارئ بينهما حسب قدرته الإدراكية المعتمدة على مدى اتّساع ثقافته، فالتناص والجمالية التي يخلّفها، والدلالة الجديدة التي يخلقها، كلّها غائبة لمن غاب عن ذهنه النص السابق، وبالتالي لا وجود للتناص في العبارة، فتفهم الأخيرة كمعنى خطّي عام، "فمدلول التناص يحاول تغيير اتّجاه دراسة النصوص الأدبية من الماضي إلى الحاضر والمستقبل في إجابة على سؤال: كيف يُنشّطُ التفاعل بين النصوص فعلَ التدليل؟"[2]، وعندما لم يكن "يؤخذ بعين الاعتبار الآثار المترتّبة عن هذا التقاطع بين النصوص، سواء على مستوى دلالة النص الحاضن أم على مستوى دلالة النصوص المحضونة، فإنّ ذلك هو الذي جعل مايكل ريفاتير يفرّق بين مصطلحين: تقاطع النصوص intertexte والتناص l'intertextualité"[3]، لذلك يُعرّف التناص بأنه "الترابط بين إنتاج نص بعينه أو قبوله وبين المعارف التي يملكها مشاركو التواصل عن نصوص أخرى"[4].

والنتيجة "أن الوقائع التناصية تراكيب نحوية ودلالية، وهي وقائع تقوم في تفاعلها وإنتاجها تبعا لعلاقات مختلفة قد تكون الاستعادة، أو التذكّر، أو التلميح، أو إيراد الشواهد، أو التقليد، أو المحاكاة الساخرة وغيرها مما تقع عليه من فنون أدبية.. بفعل (الاختطاف) أو (التملّك) أو بمفاعيل (الذاكرة) الناشطة في الكتابة"[5]، كل ذلك مدرَكا بوعي من المتلقي، لأن الأصل في التناص أن يكون بمثابة قراءة ثانية للذاكرة ــ لدى القارئ ــ وإحياءا للموروث ـــ لدى الكاتب ـــ بفعل التشابه القائم بين الحدثين أو الموقفين، حيث يمثّل التراث أحيانا صورة رامزة للواقع الذي يحياه الشاعر، فيدمج رؤيته داخل النصوص المتناصة.

فكأن الإشكالية هنا تبحث في: ما علاقة النص بالقارئ ؟ وإلى أي مدى يمكن أن تساهم العلاقة التفاعلية بينهما في الكشف عن ظاهرة التناص اللصيقة بفعل القراءة الخلاق والمبدع؟

---

(1) La syllepse intertextuelle. Michael Riffaterre. Poétique n 40. novembre 1979. p 496

(2) القراءة وتوليد الدلالة.. حميد الحميداني. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء. المغرب. ط1. 2003. ص 27.

(3) القراءة وتوليد الدلالة. ص 26.

(4) التناص سبيلا. شربل داغر. مجلّة فصول. مج 16. ع1. 1997. ص 128.

(5) التناص سبيلا. شربل داغر. ص 129.

وكيف تتحاور وتتعالق النصوص فيما بينها؟ وكيف يتم اكتشاف بصمات النصوص الغائبة في النص الحاضر؟ وأين تكمن الجمالية التي يساهم التناص في الكشف عنها؟ وكيف يساهم التناص في إثراء الحقل الإبداعي الأدبي من خلال انفتاحه على النصوص المتنوّعة من حيث الانتماء إلى الثقافة الشعبية أوالثقافة العالمة؟ إنها القراءة التي تُبرز دور الخلفية المعرفية فيما ينضوي تحت مفهوم الكون النصّي في ربط عضوي بين اختلاف القراءات واختلاف أنواع النصوص مع ضبط محكم للمفاهيم المتعلّقة بالنص المفتوح والنص المغلق وربطها جميعها بظاهرة التناص، فالنص كبنية دلالية يتم إنتاجه من خلال عملية تفاعل بين الكاتب والقارئ، ويعني ذلك أن الذات سواء أكانت ذات المؤلّف أو القارئ تنتج الدلالة النصّية انطلاقا من خلفية نصّية يتم تشكيلها من خلال نصوص سابقة وفي مراحل متعدّدة، وهذه الخلفية النصّية يمكن تمثيلها بذلك النص الكامن في دواخل كل منا والذي جمعناه من شتات ما قد قرأناه واحتفظنا به في ذاكرتنا، فتناصّية النص "تفترض على الدوام أن النص غير مكتمل، وأنه يحاول دائما أن يصل إلى بعض صور اكتماله تاريخيا عندما يقع بين يدي قارئ فعلي، هذا القارئ هو الذي يحسم في الفعالية التناصّية، ويعطيها تأويلا محدّدا"[1].

كما أنّ "نماذج ريفاتير تطرح أهمّية اللاشعور والكم النصّي المقروء المترسّب فيه، وأهمّية الذاكرة، أو ما يعاكسها، أي النّسيان، أو ما ظُنّ أنه نُسي سواء في الكتابة أو القراءة، فالأمر يُطرح بحثا ليس فقط على المستوى المعرفي، ولكن أيضا على مستوى المراوحة الذاكراتية بين الحضور والغياب،فإثبات التناص يتراوح أيضا وجودا وغيابا تبعا للتراوح الأوّل"[2].

"فريفاتير وظف التناص إجارئيا أكثر منه أداة تعريفية، حيث أعطاه وظيفة تفسيرية والتي تتمظهر كإشكالية دلالية كون ـ les agrammaticalités: الغوامض المقطعية أي التناص ـــ علامة سيميائية لنص غائب، فالتناص يستخدم للتركيز على فعل النص"[3]، وهذا التركيز على الجزئيات يبتغي تعيين فرضيات قرائية وتأويلات معيّنة لها ليقترب منهج ريفاتير ليكون موافقا لمنهج التلقي، فأثر المتناص نتاج حركية التدليل، فعلى مستوى نظرية التلقي "العمل الأدبي يحتلّ منطقة الالتقاء بين النص والقارئ، مما يفسح المجال لظهور ملمح مميّز لعلاقتهما وهو التفاعل، فالقراءة

---

(1) Intertextualité et critique. Peter Dembowski. revue littéraire, n 41 , février , 1981. p 20. 21

(2) Aragon romancier intertextuel. ou les pas de l'étranger. Maryse Vasseviére. l'Harmattan Paris. 1998. p 17

(3) l'intertextualité. textes choisis et présentés par: Sophie Rabau. Gf flammarion. France.2002. p 23

عملية جدلية تبادلية مستمرّة ذات اتّجاهين: من القارئ إلى النص ومن النص إلى القارئ، وتعمل هذه الجدلية دائما على محوري الزمان والمكان، فتكون نتيجة التفاعل بينهما إنتاجا مخالفا لأفكار النص ولأفكار القارئ ذاته دون أن يقطع الصلة بهما معا بشكل تام[1].

من ثمة يتطلّب الطرح المنهجي لمفهوم التناص تقريب الشقّة بينه وبين شروط الوصف والقراءة والتفسير في إطار نظرية عامة ترتبط بالشعرية بشكل عام، وبشعرية النص بشكل خاص[2]، لذا هناك أسباب ألجأت إلى التأويل حيث ظل الطرح موصولا بالشرح والتفسير إلى أن وقع الفصل في الوقوف على حدود المعنى والدلالة، والتساؤل: ألا يوجد في قراءة النص سوى عملية البحث عن المعنى؟، ذلك الذي يختلف بالضرورة عن التدليل، وهل هناك نصوص يمكن أن تتجاوز قراءتها حدود المعنى أو المعنى المحدّد أو المطلق أو المجرّد؟، لذا نظرية القراءة مآلها في جميع الأحوال إلى مسارات ثلاثة: أوّلها الفهم، وقد يقع مباشرة في غير حاجة إلى الثاني، وهو التفسير، أو الثالث حيث التأويل على أن تظل النّصوص المباشرة هي الأكثر ملاءمة في منطق اللغة للشرح أو التفسير، إلى أن يقع للفظ أن يخرج من المعنى الحقيقي إلى المعنى المجازي، وتنحرف اللغة عن مسارها الطبيعي حيث يمكن ربط أسباب التأويل بالحديث عن الحداثة وطرقها المراوغة في التناص وهي في بحثها عن الجمالي والمطلق والمجرّد تقيم قيامة القراءة وتدخل عوالمها الرّحبة والدلالات التي يصعب معها التوقف مع واحدة دون أخرى، وجميعها تفجير مشروع لنص ثري كثيف وليس مجرّد رسالة صريحة لمعنى، لكنّها البنية الإشارية التي قد لا تسمح إلا برؤية أجسامها المتحرّكة وإن ظلّت تفاصيلها على حالها من الغموض، إيغالا في المستور وتجلّيا لدواعيه التي تفترض حلول الأسطوري أو الغيبي في تهويمات الذات القارئة أو الفاعلة في النّص، لتصبح التأويلية آلية قرائية وتقنية دون أن تصير نظرية أو منهجا أو علما[3].

---

(1) القارئ وتلقّي النص الأدبي بين فولفغانغ إيزر وميكائيل ريفاتير.عبد الرحمان التمارة. مجلّة ثقافات. البحرين. عدد 17. 2006. ص 23

(2) مفهوم التناص بين الأصل والامتداد. بشير قمري. مجلة الفكر العربي المعاصر عدد 60. 61. فيفري. 1989. ص 94.

(3) الشعر نحو استراتيجية تأويلية. عزّة جاد.مجلة فصول. عدد 78. خريف 2010. ص 213.

فولفغانغ إيزر:

مع إيزر مثلما هو مع ريفاتير، يتم التركيز على قارئ صنعه النص لا على قارئ يحكمه البعد التجريبي المحاول، هذا الاختيار يفسّره تفريق إيزر الواضح بين قطبي النص الأدبي: القطب الفني الذي اتّخذ مرجعية النص المكتوب من طرف الكاتب، بينما القطب الجمالي متعلّق بمجسّدات القارئ من المعنى، وقد بسّط فانسون جوف Vincent Jouve تعريف هذين القطبين بقوله: "هناك دوما نوعان من القراءة: نوع عادي يتأتى لكل قارئ لأنه يمتح من جسد النص، ونوع عريض المجال إلى أوسع مدى لكونه يمتح من أفق كل ذات قارئة[1]، فالقارئ الحقيقي يجد نفسه في مواجهة بنية نصّية تمنحه دورا محوريا لتفكيكها، هذه التجاذبية الناشئة بين تجريبية القراءة والدور الخاص المنوط بالقارئ تشكّل ما يسمّيه أيزر القارئ الضمني le lecteur implicite[2].

هذا على مستوى التنظير، أما في التطبيق فليس من السهل تمييز القطبين سالفي الذكر، إضافة إلى إشكالية النص الأدبي الحامل في ذاته بوادر شروحاته مما يجعل القارئ الحقيقي في مواجهة كتابة شارحة، ومن النوافذ القرائية التي يفتحها إيزر والتي تتيح مساحة مناورة للتأويل الذاتي نجد الفراغات والبياض الذي يتخلّل الجمل والصفحات، وفجوات المعنى التي على القارئ إكمالها من وحي مخياله[3]، وبمأنّ إيزر من رواد مدرسة كونستونس، فقد اهتمّ بتلقي النصّ مما يقرّبه من التعاطي مع الشأن التناصي رغم أنه لم يستخدم مصطلح التناص بتاتا، فمفهوم السجل le repertoire الموظف كثيرا من طرف تيار جمالية التلقي يقدّم نظائر مهمّة مع مفهوم التناص كما قُدّم في تعاريفه المختلفة[4] حيث يحوي السجل عموم النصوص السابقة إضافة إلى الملفوظ الاجتماعي وحتى حقائق الخارج جمالية[5]، لكن قد يهمّنا هنا سجل النصوص التي تُعد أرضية مشتركة تقرّب النص من القارئ، كما للسجل مآرب أخرى: فالتلميح لممارسات أدبية سابقة يفتح الرؤية على أفق قرائي مألوف، لكن هذه الألفة لا تستهلك إرادة الجدة التي يمكن توفّرها بواسطة ذلك التلميح الجالب لمعاني عُرفت من قبل، فالعناصر البنائية تلك تم فصم عراها النسقية من نصوصها القديمة حينما توظف في نصوص جديدة، فإعادة توظيفها لا يعني تكرار دلالاتها السابقة،

---

(1) La lecture.Vincent Jouve.Hachette.Paris 1993.p 94

(2) l'Acte de lecture. Wolfgang Iser.Mardaga. Bruxelles. 1985. p 60

(3) l'Acte de lecture. p 318. 338.

(4) La place de l'intertextualité dans les théories de la réception. Vultur. S. cahiers Roumains. 1986. p 106

(5) La fiction en effet.Wolfgang Iser, Poétique, n° 39. 1979. p 282

بل تحرير علائقيّتها في إطار تركيبي مختلف، حيث يبيّن إيزر أن السجل الأدبي حينما تستجلب بعض حمولاته يطرأ عليها تحويل في توجيه الأفق الدلالي، وليس مجرّد استدعاء حيث تقدّم النصوص أجوبة قد تكون أحيانا ذات طبيعة شمولية انطلاقا من الفجوات التي تتيحها أنظمة فهم المعنى العاكسة لمرحلتها التاريخية، أي مجمل القيم الاجتماعية وحكم القيمة المسيطر آنذاك وعموم المرجعيات الثقافية والتي يُعاد استحضارها في النص، وقد يكون سجل نص ما مغاير لسجل قارئه، هذه الحقيقة التي جعلت إيزر يقر طريقين في التعاطي القرائي: تفاعلي مشارك إذا كان النص معاصرا لقارئه، أو تأمّلي إذا كان غير ذلك، حيث ينفي إيزر إمكانية عدم تعرّف القارئ على متناصّاته، لأن النص يطوّر مجموع استراتيجيات تقود القارئ وتسلّمه مفاتيح شفرته بشكل متدرّج.

فالسجل يفتح أبواب النص للقارئ وفي ذات الوقت يرسم حدود الأنظمة النسقية المخزّنة داخله، لذا يشكّل السجل بنية دلالية مهيكلة، وعلى القراءة بلوغ أحسن المستويات في استيعاب دور السجل في تحريك الدلالة، فإذا تم إدراك تكافؤات العناصر المشكّلة للسجل تتشكّل الدلالة المثلى، فالنص هنا يحافظ على حضوره، والقارئ الذي لا يلعب الدور المنوط به لن يحصل إلا على فهم جزئي للنص، ما يعني أن بناء المعنى ناتج عن تدخّل القارئ الذي هو "بنية تجريدية" موجودة في النص أصلا، بيد أنّ هذا التدخّل مرهون بجملة من العناصر النصّية الهامّة، التي تؤهّل انفتاح القارئ على آفاق خيالية تجعل من النص أداة مفتوحة تمكّن من الفهم والتأويل المتحكَّم فيه، بدءا بـ"السجل" le repertoire مرورا بـ"الإستراتيجية" وصولا إلى "مواقع التحديد" انتهاءا إلى بناء الإطار المرجعي"[1].

والسّجل ــ إذا أردنا إعادة تعريفه ــ هو القراءات السّابقة للقارئ وما علق بذاكرته، أي تأويله ينبني على مدى غنى تسجيله، فإدراكه للعلاقة الرّابطة بين النص الذي بين يديه وما احتوى سجلّه يؤهّله لتأويل دلالة ما كانت لتتأتّى له دون ذلك، وهنا تحديدا يلتقي التناص بمنهج التلقّي، فمن المؤكد أن طرق التحليل العلمي تحوّل الأعمال إلى موضوعات طبيعية صامتة، والأعمال بحاجة إلى وسائل أخرى أكثر شمولا وإفصاحا عن الجانب الإنساني التاريخي، هذا هو اعتراض الفنومنولوجيا على بعض تحليلات النقد الجديد، والبنائية، والتفكيك، وتطبيق فكرة العلامات، بحيث يجب أن توضع المشكلة التأويلية في إطار الوصف العام للتأويل نفسه، فالفهم ظاهرة تتعلّق

---

(1) القارئ وتلقّي النص الأدبي... ص 26

بنظرية المعرفة ونظرية الوجود، ينبغي إذن أن تمتدّ جذور الفهم الأدبي في تربة أسبق وأكثر إحاطة واتصالا بوجودنا في العالم، والتناص هنا كآلية تأويلية هي نحن بامتياز، أي قدرتنا القرائية المتكوّنة من مجمل ما قرأناه وعرفناه، فالقراءة كمثل لقاء عظيم، يحتاج إلى التأهّب والشوق والتفرّغ وبعض التصوّر والخيال، حركة الذهن هذه المسماة باسم الفهم السابق يناله بداهة قدر من تغيير الاتجاه أو تغيير الفحوى، فدينامية النفس هي أهم معالم التأويل.

فالتأويل في نظر إيكو الذي سنأتي على عرض آرائه هو أن تفهم النص فهما مختلفا عن النص من بعض الوجوه، أن تبحث عما لم يقله النص، ولم يفكّر فيه، ولكنه يعيش وراء كلماته، أي الذهاب للبحث في ما يقع خلف النص حيث منابت الكلمة والتركيب، فالتأويل والكلمة هما سر الخروج، وسر الوجود، وسر الكشف الذي لا يزول[1].

أومبرتو إيكو:

يرى إيكو أن "التناص ــ مع نص أو أكثر ــ يجعلنا نعيد التفكير في كيفية فهم النصوص الأدبية، حيث تتوفّر رؤية للأدب كفضاء أو شبكة أو ضفيرة، أو مكتبة كبيرة (تسلسل كتُبي) حيث كل نص يساهم في تحويل دلالة النصوص الأخرى، والتي تساهم بدورها في تحويل النصوص التالية لها، فهي تُفهم بواسطة بعضها البعض "فالنصوص تحدّث بعضُها بعضا"[2]، وتفتح أبواب التأويل، فالتناص يقدّم الأدب كنظام يخرج عن كونه منطق سببي بسيط وخاصّية تاريخية على المستوى الإنساني، فكل نص ينضم إلى هذا التراكم النصّي إلا ويضع بصمته في تحوير فهمنا له، لكنه ليس نتيجة تطور معرفي بل هذه المعرفة ديناميكية تستبدل أنساق الفهم عن الماضي والحاضر والمستقبل، فالتناص يفصل التأويل النصي عن تاريخ الأدب، فاكتسب التناص بذلك وظيفتين: الأولى تعريفية، والثانية إجرائية التي تمكّننا من معرفة ما فعل النص بالنصوص الأخرى، كيف يحوّل دلالتها، كيف يمتص هذه الدلالة، كيف يبعثر معانيها ويباعد بينها، مما يجافي النظرة السابقة التي كانت ترى أن النصوص الماضية تساهم في شرح النصوص الحالية"[3]، فالتناص يطلق بوجوده تحدّيا تأويليا حيث

---

(1) نظرية التأويل: مصطفى ناصف. النادي الأدبي الثقافي. جدة. المملكة السعودية. ط1. 2000. ص 99.

(2) De la littérature. Umberto Eco. traduit: Myriem Bouzaher.ed Grasset. Paris. 2002. p 269

(3) l'intertextualité. Sophie Rabau. p 16

على القراءة الخطّية دائما أن تتوقّف عند تقاطع النصوص، لأن القراءة هنا لا يقوم بها فقط قارئ، ولكن مؤوّل أيضا.

كما يرسم أومبرتو إيكو حدود التأويل ــ في إطار نظرية التلقي ــ قائلا: "لا بد من الاقتناع بوجوب احترام ــ ما أسمّيه ـ توجّهات النص ــ فليس صحيحا أن الأعمال الأدبية تتقبّل حرّية التأويل، ولكن لهذا التأويل حيثيات وضوابط"[1]، وهذا يتوقّف على نوعيّة النصوص، وعلى نوعية القراء أيضا، لأن النص في حقيقته نوعان: نص دون إدراك البعد التناصي لا دلالة له، ونص دون إدراك البعد التناصي له دلالة خطّية، ولكنّه يفقد غنى الإحالة، وهذه الوضعية تنشئ نوعين من القراء أيضا: القارئ العادي، والقارئ المعرفي، المثقّف أو المتخصّص، فالقارئ "الذي لا تسعفه ثقافته لفهم الإحالة التناصية ينتابه إحساس غامض بأن جزءا من المعنى قد ضاع أي كمن يسمع وراء باب نصف مفتوح، يكمّل مسموعه بتخييل ما غاب عنه، فكلّية إدراكه نصفها وهمي ويحسبها كاملة"[2]، وهكذا يجد القارئ غير المؤهّل نفسه على هامش الدلالة التي اغتنت من التناص، "فاللعبة التناصية ذات البعدين لا تدعو القراء كلّهم إلى نفس الحفل، ولكنّها تتخيّر"[3]، وهذه الثنائية القرائية يجد لها إيكو عدّة مسمّيات مثل القارئ (التناصي) والقارئ الساذج le lecteur intertextuel et le lecteur naïf، وباحث عن الدلالة lecteur sémantique، وقارئ ناقد أو متبصّر عرّيف بمتطلّبات الفن lecteur critique ou esthétique، فتنوّع القراء يبيح خوصصة القراءة، والقارئ ذو الثقافة القرآنية ــ مثلا ــ له الحق في فهم النص الأدبي على ضوء مرجعيّاته، وليس لنا الحق بتخطئته.

فنجاح التناص يتمثل في استراتيجية نصّية تعتمد على قياس الحضور التناصي بحيث لا يقتل الدلالة الخطّية وذلك بالإبقاء على جزء المعنى أو حدّه الأدنى، كون حدّه الأعلى يُفتقد واصله دائما، "لأن هذا الأخير هو القارئ المثالي عند إيكو"، لكن إذا كان التناص يوفّر قراءتين، ماذا عن علاقته بالقراءة الاحترافية بمستوياتها الأربع: الحرفية ـ litteral، والأخلاقية moral، والمجازية allégorique و(الباطنية) كما نضح عن القراءة التأويلية للإنجيل l'herméneutique Biblique؟، والجواب في نظر إيكو أن العلاقة بين القراءات التأويلية السابق ذكرها مع المعنى

---

(1) De la littérature.. p 13
(2) De la littérature p 278.
(3) De la littérature p 278

المزدوج للتناص يكمن في عدم وجوب اعتماد المستويات القرائية الأربع دفعة واحدة، بل تغليب إحداها كمتطلّب نصّي، فحكاية على ألسنة الحيوانات تتطلّب قراءة أخلاقية بينما القراءة الحرفية تعتبرها مجرّد صراع حيواني على ضرورات الحياة، وقد تتوحد القراءات مع مستوى ما في قراءة واحدة، وللثقافة أبعاد منها الوعي بمتطلّبات الفن الأدبي، لأن القارئ ذا الذوق الرفيع أدبيا يستحسن أو يستهجن العمل أكثر من قارئ محدود المعرفة، وهذا يجعله أكثر وعيا بأبعاد المعنى إذا كان التناص متوفّرا على جمالية التوظيف[1].

فأومبرتو إيكو يعتمد مفهوم القارئ المثالي lecteur model في الدخول إلى عالم النص، القارئ القادر على الإحاطة بتأويل النص، يدرك تماثلاته والمخاتلات اللعبية للغة، فالقارئ المثالي هو مجموع خبرات قرائية وقدرات صانعة لظروف فهم النص وتلقّيه في أحسن حالات ممكنة[2]، وإذا كان القارئ المعتمد ــ ضمن شعرية التلقي ــ عبارة عن نتاج نصّي إلا أن هذا التجسيم المحدِّد للمواصفات في إطار الإستراتيجية النصّية يفترض فيه أنه لا يتعدّى حدود التأويل المفترض، غير أن الخطر المحدق بهذا القارئ في تقديم سوء قراءة موجود باستمرار، لذا يربطه إيكو دوما بالنص وحركيّته التي يجب عدم تجاوزها، هذه الحركية المرتبطة بدورها بمجموع النصوص ذات العلاقة.

ورغم أن إيكو لا يقدّم تعريفا خاصا للتناص لكنّه يقر باستحالة قراءة النصوص في تواردها المفرد، ويركّز على نوعية تناصّية خاصة تتمثّل في كتابة السيناريو الذي يقدّمه كنص افتراضي أو حكاية ذات كثافة عالية histoire condensée[3]، فالسيناريوهات التي تصلح لأن تشكّل قواعد نوع أدبي، أو متتاليات حركية متّفق عليها تتجلّى كصور معادة قابلة للتكرار، والوصفة محدّدة بدقّة، فالكعكة يجب أن تعلوها قشدة، وتحضر في صورتها المثلى حينما نضرب بها وجه الشخصية المغضوب عليها أو المراد السخرية منها أو معها، مما يخلق أفق انتظار لدى المشاهد، أفق الانتظار هذا إما أن يتعرّض للخيبة أو للتحقّق، فأفق الانتظار لا تصنعه فقط النصوص الأدبية، ولكن كل الإمكانات الموسوعية التي يمكن للقارئ أن يتوفّر عليها، فالسيناريو في تأسّسه كمسار حكائي ينسج علائق متعدّدة مع مجموع أعمال سابقة أدبية وظواهر سلوكية إنسانية متوقّعة مما يفتح مفهوم التناص لدى إيكو على كم غير منتهي من العناصر أدبية كانت أم لم تكن[4]، فمختصر رؤيته

---

(1) De la littérature. p 279.·280.
(2) Lector in fabula. Umberto Eco. Grasset. Paris. 1985. p 76. 77.
(3) lector in fabula. p 100
(4) De la littérature. p 291

أنه لا يفهم النص كمرتع للإسقاطات الذاتية، أو كورشة للمقاربات الموضوعية، بل على العكس من ذلك تماما، يفهم إيكو النص على أنه نتاج تلاقح هيرمينوطيقي مركّب بين ذات القارئ وموضوع النص.. فالقارئ لا يستطيع فتح النص على مصراعيه، لأنه لا يستطيع بتاتا تنحية المعالم العامة التي رسمها النص، ولا يستطيع تجاوز مجال تداول قراءته الممثل في النسق الثقافي النسبي الذي يساعده على تفعيل النص عن طريق موسوعته»[1].

وكما رأينا تختلف مقاربات المنظرين الثلاثة سالفي الذكر حول التناص، واختلاف رؤاهم لا يعود إلى كونها متناقضة، ولكنه اختلاف تفصيلي لأن كل واحد منهم يركّز على جزئية تكوينية لموضوع التناص معتبرا إياها أكثر أهمّية، لكن يمكن توصيف أسس مشتركة بينهم تشكّل الرؤية التناصية العامة التي ينتهجها تيار التلقي بشكل عام، فثلاثتهم يقرّون ـــ كل بطريقته الخاصة ـــ بحاجة التناص لقارئ يتعرّف عليه، ووجوب توفّر هذا القارئ على عدّة تؤهّله لتلقي هذا التناص متعدّد المشارب، كل ذلك في إطار البحث الدؤوب عن الكفاءة القرائية التي تبيح قدرة تأويلية ذات مصداقية، كما أنهم يقرّون جميعهم أن النص يحمل بذور حسن القراءة داخله مما يمنع تعسّف الفهم أو شططه رغم تنوّع تعبيراتهم عن ذلك، فريفاتير يذكر أن النص يحمل مفتاح شفرته، وإيزر يرى أن النص الذي يرقى إلى القطب الفني يدلّ قارئه، بينما يعترف إيكو أن النص يتطلّب حركية قرائية معيّنة.

ورغم أن التلقي مرتبط عضويا بقراءة محتويات النص الداخلية، إلا أن حدود المعنى قد تمتد إلى ما هو خارجه من تأشير على نصوص سابقة قد تستجلب دلالات ليست بين ثنايا الجمل الفعلية المشكّلة لمعمارية النص، بحكم الارتباط العضوي بين الكلمات والخطاب الأول الذي وردت فيه، فحينما تُذكر، تذكر أيضا تجلّياتها الخطابية مع غنى الدلالة بدخول هذه الكلمات في أنساق جديدة حينما تحل ضيفة في النص الحالي عبر التحويل والإضافة، فحينما يتم التركيز على وجوه الاختلاف بين التنظيرات المنتمية لنظرية التلقي، فلاستجلاء طبيعة القراءة التناصية في تأسّسها الدقيق.

---

(1) مفهوم النص والتأويل عند أمبرتو إيكو. (رسالة دكتوراه). وحيد بن بوعزيز. جامعة الجزائر. السنة الجامعية. 2005 ـ 2006. ص 2

وحين نعلم أن "كل كاتب هو مجموعة كتّاب، ومجموع ما يشكّل الأدب هي مجموعة الحلقات المتسلسة للأقوال المعادة بكيفيات مختلفة"[1] نستنتج أن الأديب لم يخرج عن وظيفته كمبدع حتى ولو انطلق من عمل قديم، لكن إذا كان اكتشاف دلالة النص الحالي من النص السابق أمرا معتاد قرائيا، ألا يقوم النص القديم ــ باعتباره مادة خصبة تستقي منها النصوص الحالية معانيها ــ بإعادة الاعتبار إليه لإعادة قراءته وإحيائه ونفض الغبار عنه عبر إعادة كتابته، ولكن من خلال إمكانات وسياقات مهجورة، أيّ إمكانية تعبيرية كانت ــ على مستوى الحدث ــ مجرّد إمكانية تجاوزها أو أغفلها النص السابق، يحقّقها النص اللاحق من خلال مسار مفارق، أو ملأ الفراغات ودوائر الظل، فبعض الشعراء يقوم بإعادة كتابة بعض فصول الأوديسة بتقنية ما يسمّى النص الممكن le texte possible [2] حينما يجعل عوليس يرتاد عوالم وفضاءات غير التي عُرف بها، ولم نعلم عن عوليس أنه كان عاشقا للنساء، معجبا بغير زوجته بينيلوب، ولكنه في متن الشعراء المعاصرين كذلك والحصيلة أن النص الذي بين أيدينا مفارق لنص الأوديسة، ذلك العمل الفريد الغني المشع دائما بنصوص مستقبلية غير نهائية، أي نصوص كامنة، أو نصوص أشباح textes fantomes [3]، فعوليس لا ينتهي من سرد حكاياته، وارتياد جزر ومدن جديدة "فالنص يتدفّق بالمعاني والدلالات المتعدّدة، وقد تكون متناقضة أحيانا، إنه منتج بلا توقّف، وخير دليل على ذلك أن النص لا يتوقّف بموت صاحبه كما يرى جاك دريدا"[4]، لأن النص الممكن هو تنويع متخيّل على النص السابق، حيث يكون مسار السابق مجرّد إختيار له بدائله، وقد يظهر هذا جليا في الأعمال السردية بأن تجنح الأحداث إلى مسار مخالف للنهاية، أو في قناعات الشخصيات وسلوكاتهم.

لكن هل يكون كل تناص جديد مع أثر قديم مع مخالفته في الطرح أو طريقة عرضه، "نصا شبحا" أو "نصا ممكنا"؟ قد نقول نعم، ولكن أيضا استنباط فهم جديد لنص قديم لم يدُر بخلد السّابقين يمكن أن نسمّيه "نصّا ممكنا" وذلك بإعادة الكتابة، إنها شعرية التناص الممكن، وهذا سر استمرار جمالية الأدب حتى ولو دار المعنى في فلك واحد، وذلك بالاعتماد على ثلاثة منطلقات: الفراغ (le

---

(1) Voleurs de mots. Michel Schneider. Gallimard. France. 1985 p 58

(2) l'intertextualité. Sophie Rabau. p40. 41

(3) l'intertextualité: Sophie Rabau p 40. 41.

(4) معرفة الآخر ــ مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة ــ. سعيد الغانمي. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء. ط1. 1990. ص 115.

(manque والتجلية la mise en relief، والكمون le potenciel[1]، فالفراغ هو العوالم التي تركها النص السابق دون استيفائها، أي الفجوات النصّية والتي هي غيرها تلك التي يتركها الكاتب للقارئ ليكمل نقصها على مستوى القراءة (وفق نظرية التلقي)، إنما نعني بها المسارات التي كان يمكن أن يتشكّل وفقها العمل الأدبي ولم يفعل، وقام بشكل مغاير لها، أما التجلية فهي ابراز وإظهار لأولوية المكتوب الحالي، وهو إذا شئنا التبئير على ما هو أساس في الملفوظ بحيث يضحى هو بدوره قابلا للتناص معه آجلا، وأما الكمون، فهو المعنى أو مجموعة المعاني التي تفرّعت، أو يمكن أن تتفرّع عن النص السابق، فإذا كانت رحلة أوليس في البحر فقط، فإن الشعر المعاصر ينزله إلى البر ليعيش به برهة، فهذا تفريع عن المسار الأول للعمل المتناص معه، إذ لا يخرج أوليس عن منطق الترحال، لكن الوجهة هي التي تغيّرت.. فلم تعد بحرا ولا جُزُرا ولكن برا، وهذا الإستدراج للمسار لا يفرغ الكمون من حمولته، إذ يمكن استنباط ما يخالفه دوما وبلا نهاية، وعوليس حينما استدعاه الشعراء فلكي يقدّم شهادة، لذلك التجلية تتجسّد في الوصف المفصّل من حيث هو استغراق لجماليات المكان وخصائص هويّته بنوع من الإطناب، ثم تصديق المبدعين باستقطاب الشخصية الملحمية وصبغها بالبعد المحلي فهذا امتلاك لها يخرجها من بعدها الإغريقي الوثني.

وهنا يأتي دور التجلية الثانية في استغلال كمون الملحمة كنص معطاء، ليخاطب بينيلوب ويخرجها من إطار الشخصية المنسية، يخاطبها ليخلق حوارا حيا بينهما لتفعيلها، فهي ليست مجرّد متلقي للأحداث، بل محرّكة لها ولو برسم حتمية مسارها، هذه الحتمية المتجسّدة في رجوع عوليس.

ففاعلية التناص لا تكمن في مدى خطّي (سبب نتيجة، أي نص سابق ← نص لاحق = نتيجة)، فالنص الجديد كان موجودا وجودا كامنا في النص السابق، فقط سُلّط عليه الضوء وأُخرج من العتمة، كان صامتا فظهر مقاله، تفاعلية النصوص حقيقة نصّية واقعة، وتفسير النص خارج هذا الإطار يسفّ به ويُفقره، ويخرجه عن عمق موقعه، فيجب أن نقرأ بعيون القارئ اللازمني، اللاتاريخي uchronique وتتحوّل الدراسة التناصية إلى دراسة تعلو على الزمان anachronique[2]، فالتأويل التناصي يمر عبر نقل مساراته من نهر الزمن إلى الحيّز، بعبارة أخرى كل الكتب ــ بغض النظر عن الزمن الذي أُنتجت فيه ــ تدخل في مخاض تفاعلي، فالحيّز

---

(1) l'intertextualité. Sophie Rabau. p 40. 41

(2) l'intertextualité – mémoire de la littérature - Tiphaine Samoyault Ed Armand colin. 2010 p 71

l'espace يسمح بتعدّد المدارات والمسارات عكس الزمن الذي يتّجه وجهة واحدة: ماضي← حاضر ← مستقبل[1] وينتج دلالة واحدة، فبواسطة منطق التناص ننتقل من عالم الواقع إلى عالم النص، إلى صورة متعالية متخيّلة، فالأدب ليس تراكما لأعمال منفصلة عن بعضها البعض وكأنها من خلق أصحابها فقط، ولكن منجزات أدبية تأخذ بأيدي بعضها البعض لتُكوّن مكتبة كبرى لا زالت تكتب نفسها إلى ما لا نهاية، فلأجل فهم نص ما لا نصعد نهر الزمن، لكن نتجوّل عبر كل الإتّجاهات في مكتبة بابل[2]. وينسحب الحكم أيضا على النصوص المترجمة لأن الأشكال التناصية المنجزة عبر الترجمة تؤثّر على فهم النص الأجنبي ونصوص الثقافة المترجم إليها، فالترجمة في حد ذاتها تناص باعتبارها صلة علائقية بين نصّين من لغتين مختلفتين وكإنتاج نصّي لنص سابق، سواء بالإشارة إليه بشكل متواتر أو بإعادة كتابته من خلال محاولة تشبّه بصورته الحرفية ونوع المفردة والتركيب، أو عبر النموذج الأسلوبي والخطاب، ورغم هذا فالترجمة إبداع نصّي أصيل لا يمكن أن تكون نسخ لهويّة سابقة، فبمجرّد تعرّف القارئ على تناصّات النص تبدو له ظاهرة يسمّيها دريدا "التحوّل الحربائي للمعنى"[3] حيث أن كل دال لغوي قد تتغيّر دلالته حيث يستطيع أن يقطع مع أيّ سياق، ويلتحق بسياقات أخرى دون أي يعرف له نهاية أو حد، وهذه التحوّلات التي تطرأ تجعل التناصات المستجلبة والتناصات المستحدثة ليست فقط ذات طابع تأويلي بل تطرح إشكالات وتساؤلات حول مجموعة القيم المخلوقة بفعل الترجمة والتي على النقد تشريحها، بل وتساهم في صنع آفاق مؤسّساتية لإرساء تقاليد أدبية لرسوّ المعنى ضمن حاضنة ثقافية واجتماعية معيّنة، ولكن مع الحذر من جعل النص المترجم هو الدالة الوحيدة لفهم النص الأجنبي على أساس زعم المطابقة، بل يجب اعتبار النص المترجم مجرّد اجتهاد تأويلي نحو استحضار النص الأول، أي اعتباره مجرّد رؤية ضمن رؤى يمكن أن تطرأ مستقبلا.

ويمكن أن نقدّم أعمال الشاعر الأمريكي إيزرا باوند كمثال في محاولته لتأسيس معنى شعري مترجم، إذ ولكي يستحضر الأجواء الشعرية الإيطالية (اللغة المترجم منها) نجده يقترب كثيرا من لغة الشعراء الإنجليز في القرن السادس عشر ليكون على خط موازي بين العصرين الذّين تبادلا التأثير من حيث التوجّهات الأدبية في الكتابة على نهج تقاليد معيّنة، فمنطق الخلق الفني لدى

---

(1) l'intertextualité. Sophie Rabau. p 43

(2) l'intertextualité. Sophie Rabau.p 53

(3) Evénement- signature - contexte. Marges de la philosophie. J. Derrida. Les Editions de Minuit. Paris. 1993. p 381

باوند هو استجلاب سياق يخرجه عن حاضره هو ليرجع مراحل سابقة بذاته الشاعرة التي ستعكس اهتمامات ذلك العصر مما يجعله أقرب إلى روح الشاعر الإيطالي المترجم له والذي عاش في تلك الفترة، لكن هل أفلح باوند في مسعاه لتجاهل عصره والحلول في تاريخ سابق؟ وهذا السؤال جزء من الإشكاليات التي تحدّثنا عنها مسبّقا، والحقيقة أن ذلك أقرب إلى المستحيل لأن باوند أغفل — دون قصد - أن الترجمة نوع من التأويل، والتأويل رؤية تأتي من عمق الذات، فلا يمكنه إذن التنكّر لمجمل مكتسباته المعرفية المخزّنة في الشعور واللاشعور، ومن هنا كان باوند يسبح في ثلاث بدائل زمنية: زمن الشاعر الإيطالي، والاستعارة التاريخية التي لبس عباءتها، وعصره هو الذي تسرّب إلى تشكيله الشعري دون أن يدري، فجهده تمثّل في استدعاء عنصر تأويلي شكلي تمثل في كم قاموسي معيّن كملفوظ ساد القرن السادس عشر ولكنه لم يكن كافيا لطرد الذات الشاعرة التي تعيش عصرها، فجاءت ترجمته مصبوغة باهتمامات وخيالات بل وتقنيات تعبيرية معاصرة، فكتاباته مليئة بعلاقات تناصّية تمّحي فترة لتظهر أخرى في تخافت متدرّج يعكس قدرة النصوص على حمل علاقاتها التناصية معها أينما حلّت، ولكن استبدالات سياقاتها هو المتحكّم في ذلك التخافت سالف الذكر، إنّ السياق يمكن اعتباره أيضا درجات من درجات تكييف الكتابة، فشخصية باوند استحضرت عصرها من حيث الوضوح والتجلّي الذي كان غائبا جزئيا في الكتابة الشعرية الإنجليزية في القرن السادس عشر[1] غير أن أفكاره حول ترجمة التناص تبدو آراءا خاصة بمطبّق أكثر منها لمُنَظّر، لأنها تظهر التزامه العميق بحداثة رؤيته الشعرية، إضافة إلى فرضيته الساذجة بوجود نموذج لغوي اتصالي بسيط، كل ذلك منعه من استشراف آفاق تنظيرية تتجاوز تطبيقاته النصّية، ويمكن إلقاء الضوء على إمكانية توسيع المفاهيم انطلاقا من التطبيق من خلال كتاب فيليب ليويس حول كيفية قياس الآثار الدلالية المترتبة عن الترجمة[2] والتي يتحدث فيها عن توفيقية معيّنة ومعقّدة بين استعمال لغوي وظيفي اتصالي نفعي وبين آفاق تعبيرية تحتاج إلى تأويلية لا تضرب في كبد المغالاة، وهو إذ يأخذ بعين الاعتبار الفكر الدريدي (نسبة إلى جاك دريدا) حول اللغة، فإنه يسائل المترجمين ويعاتب طرائقهم في تصيّد المعنى الرائج دون الاهتمام أكثر بنصّية اللغة، أي متاهاتها المخاتلة عبر سد الفرج الدلالية والتي غالبا ما تكون على شكل تلميحات إشارية لمنتج ثقافي يصعب

---

(1) Guido's Relations. Pound Ezra. p 92 in Venuti Lawrence. The Translator's Invisibility. Routledge. London. 1995. p 123

(2) The Measure of translation effects. Lewis Philip. Routledge. New York.2004

القبض عليه بسهولة في اللغة المترجم إليها كونه يحوج إلى التصريح لغياب معرفته القبلية لدى المتلقي، فالمعنى المتجلي من التتابع الجملي يخفي خطّية دلالية أخرى لابد أن تظهر في النص المترجم فتقلّ نسبة الخيانة للنص الأصلي، ولكنه يقر أن هناك استدعاءات تناصية يصعب ترجمتها مما يتطلّب من المترجم جهدا خاصا لإحداث نفس الأثر عند المتلقي للنص المترجم، ويتم ذلك بما يسميه ليويس بالذوق اللغوي حين يخلق المترجم تناظرات دلالية هو مصدرها حتى ولو أحللناها كفهم تأويلي للنص الأصل، هي عملية تتعلق بالعقد التناصية (حين تعني العقدة إشكالية) فالوفاء للنص الأصلي لا يكون بإيراد النصوص التي تغرّب الدلالة ولكنه الإخلاص للأثر الذي يمكن أن يصل إلى المتلقي[1]، علما أن ليويس يحذر في عملية الترجمة من الوفاء المبالغ فيه كما يحذر من التأويل المبالغ فيه، حيث نجد استحالة الأول في النصوص الفلسفية والإبداعية كما نستشف تهافت الثاني في النصوص الاتصالية، ولكن كل النصوص المترجمة تحمل في طياتها قدرا كبيرا أو صغيرا من التأويل والتسييق (إعادة تشكيل سياق يناظر السياق الذي ورد فيه النص الأصل)، يتوقف ذلك على طبيعة النص دائما، ولكن ذاك القدر التأويلي هو دائما محل مساءلة وعدم اتفاق، أي أن الاجتهاد فيه ممكن كل حين لعدم قابليته للتحديد.

وعلى العموم فإن الترجمة تجلب معها معاني جديدة وقيما مختلفة لا مناص منها، وذلك يتم حتى بين اللغات ذات الأصل الواحد كذات الانتماء الأوروبي، وذلك لاتساع الموروث الثقافي وخصوصيته في كل لسان، فهل يعني هذا أن المترجم عليه أن يراوح منجزه بين إعادة الكتابة والتحويل الكيفي فيما يشبه الاقتباس، أي نقل فحوى النصوص المتناص معها في النص الأول بطريقته الخاصة ليتحوّل إلى ملفوظ يأخذ بعين الاعتبار مجمل المعطيات الثقافية والاجتماعية، بحيث تظهر تلك الترجمة مقبولة في الوعاء اللغوي الجديد بل وتثير حماسة القراء كون العناصر التي تثير غرائبيتها قد زالت بفضل المترجم الذي احتاط حينما أحلّها محل الجمالي البعيد عن هجنة اللغة المستهجنة عند متلقي ذواقة، بفضل اختيار المثال الشبيه والمناظر، الذي ساقه المترجم من البيئة الثقافية المترجم إليها، ولكن هذا الخيار قد لا يكون الوحيد في حالة كان المتلقي واسع الثقافة، لأن القارئ المتطلّع للترجمة يفترض فيه معرفة قبلية لبعض الأعلام ليستطيع السير في غابة المعارف مستنيرا ببعض علامات الطريق، ومن هنا قد لا تكون الرموز الثقافية للغة المترجم منها غريبة عنه، ففي هذه الحالة يسهل على المترجم نقل المعنى بتجلياته المعقدة لأنه ناقل لسيرورة ثقافية يعرف

---

(1) The Measure of translation effects p 262. 263

القارئ بعض جزئياتها، أي أن العمق التناصي في متناوله، فالمشكلة الكبرى تكمن في القراء الجاهلين بكل معطيات المشهد الثقافي الذي تتم الترجمة منه، مما يستدعي ضرورة التعريف بالقاعدة التناصية التي تكوّن العمل الذي يُترجم، فتضحى بذلك عملية الترجمة ذات حمولة شديدة الثقل إذا أراد المترجم أن تكون شديدة الوضوح، فمن غير المعقول أن يحيل العمل على مجهول نصي، لذلك يمكن دراسة جدوى الترجمة وتثمينها عن طريق دراسة عملية التلقي والذي تدخل فيه عوامل عدّة كونه عملية اتصالية فيها مرسل ورسالة ومتلقيها ومستويات هذا التلقي الذي يرهن فحوى الرسالة، لهذا يبقى المتلقي مثار كل الأسئلة، فهل تكون بذلك ترجمة التناص واجبة، أم جائزة فقط بتلبية المتلقي لشروط ثقافية ومعرفية معيّنة؟ أم هناك طرائق أخرى لإيصال المعنى المتشابك بخيوط تناصية ضاربة في عمق الانتماء الثقافي للغة المترجم منها؟. نسأل هذه الأسئلة وغيرها ليبقى البحث مستمرا....

آليات المنهج التأويلي وضوابطه

أحلام طراش
جامعة تازة - المغرب

تقديم:

لعل أنجع القراءات وأبلغ المناهج النقدية، تلك التي تنضوي تحت لواء المنهج التأويلي أو النظرية التأويلية (الهيرمينوطيقا)، سواء في نسختها العربية أو الغربية؛ إذ تعتبر التأويلية من أنجع النظريات وأنفذها، حيث أثبتت جدواها ونجاعتها في تأويل النصوص مهما اختلفت طبيعتها وتعددت أوجهها، وبلغت في محاورتها، واستجلاء معانيها، وإبراز خصوصيتها، واستكناه وظيفتها وأبعادها الإيديولوجية والنفسية والاجتماعية والأدبية شأوا بعيدا؛ فأهمية المنهج التأويلي لا يختلف فيها اثنان سواء في الحضارة الإسلامية أو في الحضارة الغربية. فأما المسلمون فقد مجد أغلبهم التأويل بالنظر إلى أصالته الإسلامية، ذلك أن الحضارة العربية الإسلامية حضارة نص، والتأويل هو الوجه الآخر للنص[1].

وأما الغربيون فقد اعتمدوا على آليات التأويلية ومبادئها اعتمادا عظيما في مختلف العلوم المعرفية، وخاصة الحقل الديني أو اللاهوتي، والحقلين الفلسفي والأدبي، ناهيك عن اللسانيات وعلوم اللغة، حيث بلغت معهم التأويلية أنضج صورها، لتشكل بكل إرهاصاتها بديلا نظريا ومنهجيا تجلت مبادئه في النقد العربي المعاصر، خاصة في الجانب التطبيقي الذي جمع بين السيميائيات والتفكيكية، وأضاف إليها من معين التراث النقدي. إن التأويل يفرض نفسه فرضا على المتلقي؛ إذ يجد هذا الأخير نفسه ملزما به حينما يشعر أن المعنى الظاهر غير كاف وليس هو المقصود وتوحي المؤشرات البنائية بأن المقصود هو معنى خفي، حيث يظهر عدم التوافق بين المعنى الظاهر ومساقه، وهو ما يقتضي عبورا تأويليا إلى المعنى الباطني (الثاني) وذلك عبر إيجاد علاقات وترابطات بين اللفظ والمعنى[2].

---

(1) انظر مفهوم النص، دراسة في علوم القرآن، نصر حامد أبو زيد، المركز الثقافي العربي، الطبعة2، 1994، ص:219.

(2) Tzevetan Todorov , symbolisme et interprétation, Ed seuil, paris, 1987, p: 25

وبما أن التأويلية الأدبية تتسم بالدقة والموضوعية والنضج فلا بد أنها تتأسس على ضوابط، وتنبني على آليات وقواعد تكسبها الشرعية، وتحميها من السقوط في العبثية والتعمية، والهوي في الذاتية المفرطة، ولهذا عقدت عزمي على أن تكون مداخلتي حول **آليات المنهج التأويلي وضوابطه**.

فنحن إذ نؤمن بنجاعة المنهج التأويلي في النقد، لا نقصد ذلك التأويل العشوائي الشاذ واللامشروط الذي يخبط فيه الناقد خبط عشواء، فلا يزيد النص الأدبي إلا تعمية وإبهاما تحت ذريعة التعددية والانفتاح، الذي لا يهدف من ورائه المؤول إلا إلى زعزعة المسلمات والتشكيك في الحقائق والعقائد، وإنما نقصد هنا ذلك التأويل البناء المشروط والمضبوط بآليات وقواعد تؤهله إلى أن يرقى بالنص المؤول إلى أرقى درجات الوضوح والجلاء، وتكسبه مشروعية حمل صفة منهج. لهذا لن تكون مداخلتي حول عرض تاريخ التأويلية الهيرمينوطيقا) في نسختيها العربية والغربية، أو التفصيل في بسط مذاهبها ومستوياتها وإنما ستنصب على توضيح الآليات والضوابط التي تخرج التأويل من دائرة العشوائية والذاتية المغالية، وتوجه المؤول نحو التأويل الأجود والأمكن؛ فالتأويل الموفق والعميق والبناء ينبني على امتلاك كفايات تأويلية تعتمد معايير وقوانين نبرر بها تخريجاتنا وتأويلاتنا، ذلك أن التأويل ـ حسب محمد بازي ـ **"ليس بالضرورة بحثا عن مقاصد المؤلف ولا هو أفعال متحللة من أية معايير، وإنما ممارسة مشروطة بآليات يجب اعتمادها"**[1]، وهذا ما سعت إلى ترسيخه التأويلية العربية في كل مراحلها إذ **"اشترط النسق التأويلي العربي القديم في المؤول مجموعة من الكفايات المعرفية والمنهجية واللغوية والذهنية والعقدية، وهي أبرز مبادئ التعاقد التأويلي العربي في بحثه المستمر عن تطوير أدوات اصطناع مفاتيح الفهم والإفهام"**[2] إذ **"لابد من بلاغة في الفهم والإفهام شأن بلاغة الإنتاج، إن لم يكن باستطاعتها الدفاع عن صحة التأويل فهي تستطيع على الأقل الدفاع عن مقبوليته"**[3]. فالتأويلات متنوعة ومتعددة بل ومتباينة في أحايين كثيرة، ويبقى أقواها الذي اعتمد على منهج متكامل، وعلى معايير ترجحه لأن يكون التأويل الأفضل، ذلك أن **"النسق التأويلي الواحد يحدث فيه الشتات والنبذ، فما بالك بالأنساق المتباينة بسبب وعورة مسالك**

---

(1) التأويلية العربية، نحو نموذج تساندي في فهم النصوص والخطابات، محمد بازي، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، 1431 هـ، 2010م، ص:55

(2) نفسه، ص: 49

(3) نفسه، ص:15

تحصيل الفهم، وغياب العلم بمستلزمات القراءة من علوم تأطيرية وخبرات طويلة مع النصوص، وقلة الكفاية المعرفية والمنهجية الملائمة، لذلك تبقى السلطة والهيمنة لمن يملك أدوات الفهم"[1]؛ فما دامت إمكانية تعدد الدلالة كبيرة فإن التأويلات تكون متباينة تبعا لمنطلقات وأدوات كل مؤول، "لكن اختبارات المصداقية تبقى قادرة على الحكم بأن بعض القراءات أكثر إقناعا من سواها... فمكانة الاعتقاد في تشكيل الفهم تجعل من عدم الاتفاق أمرا لا مناص منه في التأويل. لكن جودة أداء هذه الاعتقادات في التطبيق لا تتساوى، وتخضع فرضيات مؤول ما عن النص الذي يؤوله لاستحقاقات متنوعة تقيس صحتها. لا بد للافتراضات المسبقة التي يعتنقها المؤولون من أن تظهر فعاليتها؛ إذ هي لا تعلو فوق الجدال المعقول والفحص النقدي؛ فالنقد الأدبي مشروع عقلاني. يمكن للمؤولين الدفاع عن افتراضاتهم وقراءاتهم بواسطة جدالات متسقة، ويمكنهم تقديم أسباب جيدة لتسويغ قرار بالابتعاد عن رأي ما أو التمسك به"[2].

إن الهدف الأول من التأويل هو الفهم وبناء المعنى، والقارئ المؤول يجد نفسه أمام احتمالات كثيرة ومتناسلة بشكل سرطاني ـ إن صح التعبير ـ "لكنه ليس ممارسة متعالية على النصوص ومتروكة لإرادة وحرية ورغبات القارئ، بل لا بد أن تستند على معطيات ملموسة، يوفرها النص من خلال موارده اللغوية والنحوية والبلاغية والرمزية، وكل العلامات الدالة فيه"[3].

وانسجاما مع هذا الطرح سوف أنطلق في مداخلتي من تحديد مفهوم مصطلح "التأويل" ونشأته، على اعتبار أن تحديد المصطلح هو مفتاح أي علم و السبيل الأول لامتلاك ناصيته وفهمه حق فهمه، لأعرض بعد ذلك بشكل مختصر لنشأة التأويلية العربية والغربية أيضا، حيث سأخصص المحور الأول للحديث عن مفهوم التأويل ونشأة التأويلية باعتبارها منهجا قائما بذاته في المنظومتين العربية والغربية على حد سواء؛ أما المحور الثاني فسأخصصه لرصد الآليات والضوابط التي تأسس عليها المنهج التأويلي في المنظومتين النقديتين العربية والغربية معا. حيث سأفصل في كل آلية على حدة، وأمثل لذلك بنماذج من التراث النقدي القديم، مركزة على رواد النقد العربي وأئمته وعلى

---

(1) نفسه، ص:15

(2) القراءات المتصارعة، التنوع والمصداقية في التأويل، بول ب. آرمسترونغ، ترجمة وتقديم فلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، الطبعة 1، 2009، ص: 13

(3) التأويلية العربية، محمد بازي، ص:67

رأسهم الإمام عبد القاهر الجرجاني، وابن جني، وابن رشيق وغيرهم، كما سأمثل لذلك بنماذج من النقد الأدبي المعاصر.

أما فيما يخص الآليات التي اعتمدتها الهرمينوطيقا الغربية، فسأقتصر في عرضها على تلك التي صاغها رواد النظرية التأويلية المعاصرة، وفي مقدمتهم ياوس رائد جمالية التلقي، وأومبرطو إيكو، وبول ريكور، على اعتبار أنها آليات ناضجة وفعالة قمينة باستنطاق النصوص وتمزيق شرنقتها والكشف عن ماهيتها. وبعد أن أفصل في الآليات التأويلية التي توصل كل من النقاد العرب والغربيين قدمائهم ومعاصريهم إلى بلورتها، وأقيس مدى فعاليتها وشموليتها وقدرتها على توجيه التأويل وتقنينه، سأختم الموضوع بعرض أهم النتائج التي توصلت إليها من البحث في هذا الموضوع.

أولا: تعريف التأويلية ونشأتها:

1- التأويل لغة:

إن التأويل في معناه اللغوي لا يختلف عن التأويل في معناه الاصطلاحي بقدر ما يعتبر مدخلا إليه ومحيلا عليه؛ فالمعاني المعجمية لمصطلح التأويل تعد امتدادا لمعانه الاصطلاحية ومقدمة لها؛ ذلك أن التأويل في اللغة معناه التدبر والتقدير والتفسير، فقد جاء في القاموس المحيط "وأول الكلام تأويلا وتأوله دبره وقدره وفسره[1]. وفي الصحاح "التأويل تفسير ما يؤول إليه الشيء...وآل مآله أي أصلحه وساسه والائتيال الإصلاح والسياسة[2]. والتأويل هو كشف المراد عن المشكل...وقيل التأويل بيان أحد محتملات اللفظ...وأكثر استعمال التأويل في المعاني والجمل والتأويل ترجيح أحد المحتملات دون القطع"[3]. والتأويل أيضا تبيين معنى المتشابه والمتشابه هو ما لم يقطع بفحواه من غير تردد فيه وهو النص[4].

---

(1) القاموس المحيط، الفيروز آبادي، الهيئة العربية العامة للكتاب، 1301هـ، ج3، ص: 320.

(2) الصحاح (تاج اللغة وصحاح العربية)، إسماعيل بن حماد الجوهري، تحقيق أحمد عبد الغفور عطار، دار العلو للملايين، الطبعة 4، 1990، ج1، ص:1627.

(3) الكليات، معجم في المصطلحات والفروق اللغوية، أبو البقاء الكفوي، قابله على نسخة خطية وأعده للطبع ووضع فهارسه عدنان درويش و محمد المصري، الرسالة، الطبعة2، 1419هـ 1998م.

(4) تاج العروس من جواهر القاموس، محمد مرتضى الحسيني الزبيدي، تحقيق عبد الستار أحمد فراج، مطبعة حكومة الكويت، 1385هـ، 1965م، ج 28، ص: 33.

ومن معاني التأويل اللغوية أيضا الرجوع والعود؛ ففي لسان العرب آل الشيء يؤول أولا ومآلا: رجع[1]...فالتأويل تفعيل من أول يؤول تأويلا وثلاثيه آل يؤول أي رجع وعاد، وقد ذهب الإمام الرازي إلى هذا التفسير فاعتبر أصل التأويل في اللغة المرجع والمصير، وهو مأخوذ من آل الأمر إلى كذا بمعنى صار إليه[2]. واضح من هذه المعاني اللغوية التي وردت في المعاجم العربية أن التأويل فعل يحتاج إلى تدبر، ومران، وإعمال فكر ونظر؛ فالتدبر والتقدير يحتاجان إلى مهارات وبلاغات وكفايات لغوية ومعرفية كبيرة لإدراك الجانب الخفي للأمر المؤول، كما يحتاجان اعتماد أدوات وآليات ومرجعيات وقوانين ترجح معنى من المعاني على حساب الباقي؛ ذلك أن حمل الظاهر على المحتمل المرجوح، أو صرف اللفظ عن معناه الظاهر إلى معنى يحتمله لا يكون إلا بدليل، فإن حمل هذا الظاهر على المحتمل لدليل فصحيح وإن حمل لما يظن دليلا ففاسد. وهذا يعني أن التأويل غير المعضد بالأدلة وغير المحكوم بقوانين وضوابط مجرد عبث وإفساد للنص المؤول.

أما عند الغربيين فقد ورد لفظ التأويل باسم الهيرمينوطيقا (l'herméneutique)، وهي تشير في منابعها الإغريقية إلى التفسير المتميز بالدقة والصرامة[3]؛ فالكلمة مشتقة من الفعل اليوناني hermeneuin ويعني "يفسر" ويبدو أن كليهما يتعلق بالإله "هرمس" (hermès) رسول آلهة الأولمب[4]. والأصل اليوناني للفظ هيرمينوطيقا يوحي أيضا بعملية الإفهام وبخاصة حين تشتمل هذه العملية على اللغة، فاللغة هي الوسيط الأساسي في هذه العملية بلا ريب. هذا الإفهام الذي تتوسطه اللغة هو العنصر المشترك في الاتجاهات الثلاثة الأساسية لمعنى التأويل المتمثلة في:

- التعبير بصوت عال في كلمات.
- الشرح كما في شرح موقف من المواقف.
- الترجمة كما في حالة ترجمة لغة أجنبية[5].

---

(1) لسان العرب، ابن منظور، دار إحياء التراث العربي، (د.ت)، ج11، ص 34،

(2) مفاتيح الغيب، فخر الدين الرازي، دار الكتب العلمية، الطبعة1، 1990، ج7، ص: 152.

(3) إشكالية تاريخية النص الديني، في الخطاب الحداثي العربي المعاصر، مرزوق العمري، ط1، 2012، ص:94

(4) فهم الفهم، مدخل إلى الهيرمينوطيقا، نظرية التأويل من أفلاطون إلى غادامير، عادل مصطفى، رؤية للنشر والتوزيع، الطبعة1، 2007، ص:24.

(5) انظر نفسه، ص: 34.

2- التأويل اصطلاحا:

أما التأويل في الاصطلاح فقد وضعت له تعاريف كثيرة سواء عند العرب أو عند الغربيين، وهي تعريفات متباينة تبعا لتباين النص محل الدراسة وتباين المنهج والمنطلق والرؤية والآليات طبعا. إلا أنها كلها تعريفات تدل على أن التأويل مفهوم إجرائي دقيق ينبني عل أسس وقوانين تكسبه الشرعية وتحميه من الزلل والهوي في غياهب التعمية والمغالطة.

فقد شاع التأويل عند العرب مع المفسرين والمتكلمين والأصوليين فعرفوه تعريفات متنوعة ولكنها متجانسة تتفق في الجوهر وإن اختلفت في ظاهرها. فقد عرفه الإمام الجويني بقوله " **التأويل صرف الآية إلى معنى موافق لما قبلها تحتمله الآية غير مخالف للكتاب والسنة عن طريق الاستنباط**"[1]. وعرفه السيوطي قائلا " **التأويل ما استنبطه العلماء العاملون لمعاني الخطاب الماهرون في آلات العلوم**"[2]. أما ابن رشد فلم يبعد عن هذين التعريفين حينما قال إن التأويل هو **إخراج دلالة اللفظ من الدلالة الحقيقية إلى الدلالة المجازية، من غير أن يخل في ذلك بعادة لسان العرب في التجوز من تسمية الشيء بشبيهه أو سببه أو لاحقته أو مقارنه أو غير ذلك من الأشياء التي عودت في تعريف أصناف الكلام المجازي**"[3].

من كل هذه التعريفات نستشف أن التأويل يتطلب جهدا ومراسا، وكفاءة لغوية ومعرفية كبيرة لا مجرد تخريجات ذاتية لا مدعم لها، ولا مسوغ في لغتنا وفي ثقافتنا وتراثنا بمختلف مكوناته.

وإذا كان المصطلح قد شاع في الثقافة العربية الإسلامية على يد الأصوليين والمتكلمين والمفسرين، فإنه قد شاع عند الغربيين في مجالين أساسيين: الفلسفة والنقد الأدبي، فعرف بأنه "**عملية بحث عن المعنى الثاني المبثوث في ثنايا المعنى الأول الذي لا يشكل سوى ذريعة لما يمكن أن يكشف**

---

(1) البرهان في أصول الفقه، الإمام الجويني، تحقيق عبد العظيم محمد الديب، دار الوفاء، الطبعة3، 1922، ج1، ص: 166.

(2) جلال الدين السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، دار الكتب العلمية، الطبعة2، 1991، الجزء2، ص: 382ـ 383.

(3) فصل المقال وتقرير ما بين الشريعة والحكمة من الاتصال، ابن رشد، تقديم وتعليق أبي عمران الشيخ جلول البدوي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، 1982. ص: 34.

عنه التأويل"[1]، كما اعتبر "نشاطا ذا فعالية في تحصيل الحقيقة وتخليصها من الوهم الذي تفرضه شروط إسكان هذه الحقيقة في الخطاب المتصل بالكتابة وتوسط الرموز وغموض العلاقات"[2].

نشأة التأويلية:

لقد ارتبطت التأويلية العربية في بدايتها بتفسير القرآن الكريم، قبل أن تصل إلى ما أصبحت عليه، بعدما اتسعت لتشمل حقولا معرفية عديدة تؤثث المنظومة الثقافية العربية من بلاغة ونحو، ونقد... وغيرها.

فعلم التفسير يمثل صميم العملية التأويلية في التراث العربي، وخاصة التفسير بالرأي أو التأويل، فقد عرف التراث القديم تفرقة حاسمة على مستوى تفسير النص الديني (القرآن) بين "التفسير بالرأي" و"التفسير بالمأثور" وذلك على أساس أن النوع الأول من التفسير يهدف إلى الوصول إلى معنى النص عن طريق تجميع الأدلة التاريخية واللغوية التي تساعد على فهم النص "موضوعياً"...، أما التفسير بالرأي أو التأويل فقد نظر إليه على أساس أنه تفسير غير موضوعي، لأن المفسر لا يبدأ من الحقائق التاريخية والمعطيات اللغوية التي يتضمنها النص وتفهمها الجماعة"[3] ورغم أن التفسير بالرأي نظر إليه نظرة حذر وتوجس وحيطة ووضع موضع شك فإنه لم يخل بدوره من الحقائق التاريخية والمعطيات اللغوية، تماما كما أن كتب التفسير بالمأثور، لم تخل من بعض الاجتهادات التأويلية.

وهكذا يمكننا أن نخلص إلى وجود اتجاهين في النظر إلى علاقة المفسر بالنص - على حد تعبير نصر حامد أبو زيد - اتجاه يتجاهل المفسر ويحط من شأنه لحساب سلطة النص، وحقائقه التاريخية واللغوية، واتجاه يعلي من شأن القارئ ويؤكد العلاقة التفاعلية بين النص والمفسر، وهذان الاتجاهان يتجليان في التراث النقدي الحديث على المستوى العملي التطبيقي. إلا أن هذا التمييز الحاسم والصارم بين المستويين لا ينفي أن المفسرين كلهم مؤولون.

---

(1) سيرورات التأويل، من الهيرموسية إلى السيميائيات، سعيد بنكراد، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الطبعة1، 1433هـ.

(2) اللغة والتأويل، مقاربات في الهيرمينوطيقا الغربية والتأويل العربي الإسلامي، عمارة ناصر، الدار العربية للعلوم ناشرون، دار الفارابي، منشورات الاختلاف، الطبعة1، 2007، ص: 19.

(3) إشكاليات القراءة وآليات التأويل، نصر حامد أبو زيد، المركز الثقافي العربي، ط1999،5، ص: 15

أما الهيرمينوطيقا الغربية فقد ارتبطت بدورها في بداياتها بالنص المقدس، وكانت وقفا عليه، مما يسوغ لنا القول إنها ذات أصل لاهوتي.

فالاهتمام بهذا المبحث يمتد من العصر اليوناني إلى العصور الحديثة مرورا بالعصر الوسيط، وهو مبحث انصب اهتمامه على ظاهرة التأويل لأن النشاط الفكري الذي هيمن فيه هو قراءة وتفسير النصوص المقدسة، وهي الهيرمينوطيقا التي روج لها آباء الكنيسة في القرون الوسطى وقد ساهم في تأسيسها وتطويرها بعد ذلك فلاسفة وأعلام معروفون، ومنهم فريدريك شلايرماخر الذي كان "**الانعكاس الهيرمينوطيقي متجليا في قلب كل اهتماماته**"[1] إذ يعد شلايرماخر الأب الحقيقي للتأويلية الحديثة لأنه حاول تأسيس تأويلية تجمع بين الأدب والقانون والنصوص المقدسة، وأصر على أن القراءة فن وأنه على قارئ النص أن يكون فنانا بالقدر نفسه الذي يكون عليه مؤلف النص.

كما طورها جورج دلثاي الذي تأثر بشكل كبير بأعمال شلايرماخر، حيث رأى بدوره أن فعل الفهم هو محاولة إعادة بناء عملية الكاتب (أو الفنان الإبداعية)، ودلثاي يعد مؤسس العلوم الروحية أو الفكرية التي أصبحت تسمى بالعلوم الإنسانية، حيث رأى أن أساس العلوم الإنسانية يكمن في وعيها بتاريخية الإنسان وأن ما يحققه ليس إلا تعبيرا عن عملية داخلية أو باطنية للروح والحياة. ونقل هايدغر مشكلة التأويل من الطرح السيكولوجي إلى الطرح الوجودي (الأنطولوجي)، ومن النص إلى اللغة ومن إشكالية الثقافة إلى إشكالية الكائن في العالم. على أن التأويلية بوصفها فلسفة أسسها غادامير الذي بين في عمدته الحقيقية والمنهج" أن الكائن أو الوجود الوحيد الذي يمكن فهمه هو الوجود اللغوي، وقد طور بول ريكور نوعا من التأويلية اصطلح عليه "التأويلية المنهجية".

وهكذا يتضح أن الهيرمينوطيقا الغربية ذات أصول فينومينولوجية حيث تجسدت مهمتها في استبدال المنهج العلمي أو التحليل الفلسفي بنوع جديد من المناهج، وذلك بذريعة أن المنهج العلمي "**لم يصل إلى شمولية تامة في المعرفة بفعل حدوده الناشئة من حدود المنهج نفسه، أي من القواعد والأنظمة والمقولات التي تفرغ الذات من محتواها لتجعلها ذاتا عارفة دون أن تكون فاهمة أي**

---

(1) مقدمة في علم الهيرمينوطيقا، دافيد جاسبر، ترجمة وجيه قانصو، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، 2007، ص:119

مفكرة في هذا الذي تعرفه، مؤولة لعالم يظهر لها أثناء المعرفة دون أن تكون منتجة لتمثلاتها الداخلية عن الأشياء"[1].

وهكذا يتضح أن الخليفة المحورية في الهيرمينوطيقا الغربية لا تخرج عن الفينومينولوجيا التي وضع أسسها هوسرل و طورها بعده كل من ميرلوبونتي وهيدغر وغادامير، وريكور، فقد أتت الهيرمينوطيقا الغربية لتتوج الجهد الظاهراتي الهوسرلي في الاستعاضة عن المناهج العلمية في العلوم الإنسانية بمقاربة معرفية أعمق وأشمل.

وهكذا ظلت التأويلية الغربية تتطور، وتتسع لتعتمد منهجا في مختلف العلوم والمجالات المعرفية، بعد ما كانت مقصورة على تفسير وتوضيح النص المقدس، إلى أن ظهرت في أرقى صورها وأنضج تجلياتها مع رائد جمالية التلقي الذي حمل على عاتقه مهمة الربط بين دراسة الأدب والتاريخ، على أساس أن النماذج الأدبية تعبير يستوحي خلاصة التجارب الإنسانية. فقد كان هاجس ياوس الأول هو تخليص الأدب من شرنقة المذهب الماركسي في النقد، الذي ظل يتعامل مع الظاهرة الأدبية من خلال التفسير المادي للتاريخ، إذ كان القارئ يستقبل النص تحت وطأة الجبرية المذهبية لتقاليد ماركس وبالتالي فهو معزول تماما عن جمالية النص، وقد انتهى ياوس إلى رؤية جديدة تضع القارئ في موضعه المناسب من النص، فصعده إلى منصة الإجلال والتكريم وبوأه المكانة التي تليق به وقد أطلق على هذه الرؤية "جمالية التلقي" وهي رؤية تمثل أحدث تطورات التأويل في ألمانيا، فبخلاف غادامير، لا تركز جمالية التلقي بشكل حصري على أعمال الماضي، بل إنها تفحص دور القارئ في الأدب، على اعتباره طرفا مهما في عملية تحقق النص وتخليصه من كمونه، فبدون قارئ، لا يمكن للنص أن يتحقق بل يظل ينعم براحة الموت على الرفوف.

إن عملية القراءة بالنسبة إلى نظرية التلقي هي دائما عملية دينامية، إنها حركة مركبة وتفتح خلال الزمن، والعمل الأدبي لا يوجد إلا بوصفه مجرد ما أسماه المنظر البولندي رومان إنجاردن منظومة من التخطيطات أو التوجيهات العامة التي يجب أن يحققها القارئ.

---

(1) اللغة والتأويل، مقاربات في الهيرمينوطيقا الغربية والتأويل العربي الإسلامي، عمارة ناصر، ص:19

ثانيا: آليات التأويل وضوابطه:

قلنا إن التأويلية الأدبية في نسختها الأصلية البناءة تستند إلى قوانين دقيقة وإلى مرجحات قوية تشكل عدة المؤول وأداته العملية وهذا ما سعت التأويلية العربية الأصيلة إلى ترسيخه حيث سعت عبر تاريخها العريق إلى إيجاد قواعد صلبة تقوم عليها أفعال التأويل تضمن بها مقبوليته وانسجامه.

ومن بين الآليات التأويلية التي رسخها علماؤنا العرب ممارسة وتطبيقا نذكر:

1- مراعاة السياق:

إن مراعاة السياق بجميع أنواعه تعد من أهم الآليات التأويلية والضوابط القرائية والأدوات الإجرائية التي ينبغي على المؤول الالتزام بها، لذلك عني به اللغويون والنقاد والأصوليون قدامى ومحدثين أيما عناية، حيث اعتبر الفيصل والحكم الذي يحتكم إليه في عملية التأويل، وذلك نظرا لكونه عنصرا جوهريا لا محيد عنه في إدراك الدلالة العميقة للملفوظ واستكناه المعاني الضمنية الكامنة فيه، ونظرا كذلك لقدرته على الهائلة على جلو اللبس وتبديد الغموض وتعيين المعنى المقصود من بين العديد من المعاني المحتملة، فهو يوجه الناقد والمحلل والمؤول إلى ويرشده ويقيه من الانزلاق في متاهات قد لا تؤدي بها إلى نتائج ذات جدوى فالسياق "يعد من المناهج الأكثر موضوعية ومقاربة للدلالية"[1]، تلك الدلالة التي لا تقتصر على مدلول الكلمة فقط وإنما تحتوي على كل المعاني التي تتخذها ضمن السياق اللغوي، وذلك لأن الكلمات في الواقع لا تتضمن دلالة مطلقة، بل تتحدد دلالتها في السياق الذي ترد فيه[2]. وبالتالي فإننا لا نبالغ إن قلنا إن تنحية السياق تعني الكشف عن فراغ المفاهيم[3]، كيف لا و"الذي يعين قيمة الكلمة في كل الحالات (...) إنما هو السياق، إذ إن الكلمة توجد في كل مرة تستعمل فيها في جو يحدد معناها تحديدا مؤقتا،

---

(1) علم الدلالة، أصوله ومباحثه في التراث العربي، منقور عبد الجليل، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2000، ص: 89.

(2) الألسنية التوليدية التحويلية، ميشال زكريا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ـ لبنان، الطبعة1، 1982، ص: 140

(3) نحو سيمياء الخطاب السلطوي، آلان غولد سليغر، مجلة بيت الحكمة، دار قرطبة للطباعة والنشر، العدد5، 1987، ص:40

والسياق هو الذي يفرض قيمة واحدة بعينها على الكلمة بالرغم من المعاني المتنوعة التي في وسعها أن تدل عليها"[1].

وإيمانا بهذا الدور الحيوي الذي يلعبه السياق، اهتم به العرب أصوليين وبلاغيين ونقادا بالسياق وأوله اهتماما بالغا، فاستعملوه في أسفارهم بصيغ مختلفة فعبروا عنه بالمقام والقرينة ومقتضى الحال والمساق إلى غير ذلك من الصيغ التي تعبر عن إيمانهم الشديد بأهميته وفعاليته في تأويل النصوص فاحتفوا به احتفاء.

فأما النحاة فقد اهتموا بالظروف الاجتماعية التي تحيط بالعبارة حيث كانوا يجوزون بعض التعابير في سياقات معينة ويعتبرونها نفسها لحنا في سياقات أخرى، كما أنهم راعوا السياق بجميع أنواعه في تأويل المحذوف مثلا وفي تأويل ظواهر نحوية أخرى" فلم يقتصروا على النظر في بنية النص اللغوي كما لو كان شكلا منعزلا عن العوامل الخارجية التي تلفه وتحيط به، وإنما أخذوا مادتهم اللغوية ــ على ما يبدوا من معالجتهم له ــ على أنها ضرب من النشاط الإنساني الذي يتفاعل مع محيطه وظروفه، كما فطنوا إلى أن الكلام له وظيفة ومعنى في عملية التواصل الاجتماعي، وأن هذه الوظيفة وذاك المعنى لهما ارتباط وثيق بسياق الحال أو المقام أو ما فيه من شخوص وأحداث. ظهر هذا كله في دراستهم وإن لم ينصوا عليه مبدأ من مبادئ التقعيد"[2].

ومن أمثلة ذلك استعانة سيبويه بالسياق اللغوي في تأويل العنصر النحوي المحذوف في التركيب، ومن أمثلة ذلك مثلا الاستغناء عن ذكر "كل" وتكرارها في قول الشاعر:

أكل امرئ تحسبين امرأ ونار توقد في الليل نارا[3]

بجر نار والتقدير (وكل نار)، وذلك لذكرك إياه في أول الكلام[4].

وأما الأصوليون فقد راعوا السياق مراعاة حثيثة، وعلى رأسهم الإمام الشافعي الذي خصص في سفره "الرسالة" بابا بعنوان "**باب الصنف الذي يبين سياقه معناه**"[5] وهو عنوان يعرب عن

---

(1) اللغة، فندريس، ترجمة الدواخلي والقصاص، مكتبة الأنجلو المصرية، العدد 231، ص: 50

(2) علم اللغة الاجتماعي، كمال بشر، دار الثقافة العربية، 1994، ص: 66

(3) الكتاب، أبو بشر عمرو عثمان بن قنبر، تحقيق عبد السلام هارون، الطبعة3، 1988، ج 1، ص: 289.

(4) انظر الدلالة والتقعيد النحوي، محمد سالم صالح، دراسة في فكر سيبويه، دار غريب، القاهرة، 2008، ص: 369.

(5) الرسالة، محمد بن إدريس الشافعي، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار التراث، الطبعة2، 1399هـ، ص: 52

وعي الإمام الشافعي العميق بوظيفة السياق وأهميته في التأويل. هذا دون أن ننسى أبا إسحاق الشاطبي الذي ذهب إلى أبعد من ذلك وقت قال إن كلام العرب لا يعدوا كونه ضحكة، ومدعاة للسخرية إذا لم يراع السياق أو المساق على حد تعبيره[1]، فقد اعتمد الأصوليون السياق في تعيين المحتمل، وبيان المجمل وتقييد المطلق، وتفصيل المجمل، مما يدل على إيمانهم بأهميته في الكشف عن مراد الشارع، وهو "إيمان جعلهم يستحضرونه في مسائل مختلفة وقضايا متنوعة[2].

وأما البلاغيون والنقاد ــ وهم الذين يهموننا أكثر في هذا المقام ــ فقد احتكموا إلى السياق بنوعيه المقامي والمقالي أثناء تأويلهم النصوص الإبداعية. وعلى رأسهم الإمام عبد القاهر الجرجاني، الذي بلغت عبقريته وبراعته في تأويل النص الشعري مبلغا قصيا. فقد عبر هذا البلاغي، واللغوي، والناقد الجليل في تراثه الغني بإشراقات قيمة ألقت بفيئها على الحقلين اللغوي والنقدي، عن أهمية مراعاة السياق أو المقام عند تأويل الملفوظ، سواء كان كلمة أو جملة، أو نصا.بل إن المزية نفسها ليست في الألفاظ مفردة وإنما في تساوقها ومتاخمتها لأخواتها من الكلمات والعبارات فـ"اعلم **أن مما هو أصل في أن يدق فيه النظر ويغمض المسلك في توخي المعاني...أن تتحد أجزاء الكلام ويدخل بعضها في بعض ويشتد ارتباط ثان منها بأول، وأن تحتاج في الجملة أن تضعها في النفس وضعا واحدا**".

فمن خلال تتبعنا للمشروع البلاغي للإمام عبد القاهر نخلص إلى أنه - وهو يناقش مناظريه في مسألة الإعجاز والبلاغة والفصاحة - كان يراهن على هدف أساس رغم أنه لم يفصح عنه بشكل صريح وهو أن "**النص لكي يحقق تأثيره، ويصل إلى قمة جماليته وإبداعيته، لابد من مراعاة عناصر العملية التواصلية ومكوناتها المحددة في ثلاثة عناصر**"[3] وهي عناصر يمكن أن نحددها في:

المتكلم / المرسل ـــــــ النص الإبداعي / الخطاب ـــــــ المستمع / المرسل إليه

---

(1) الموافقات في أصول الشريعة، أبو إسحاق الشاطبي، تحقيق عبد الله دراز، دار المعرفة،بيروت ـ لبنان، (د.ت)، ج3، ص: 153

(2) السياق عند الأصوليين، المصطلح والمفهوم، مجلة الإحياء، الرابطة المحمدية للعلماء، العدد25، يوليوز2007، ص: 40

(3) التلقي والتواصل الأدبي، أحمد المنادي، عالم الفكر، مجلة دورية تصدر عن المجلس الوطني للثقافة، والفنون والآداب – الكويت، 2005، المجلد 134 يوليوز – سبتمبر، ص: 183-184.

ولعل أول ما يطالعنا في دلائل الجرجاني مآخذته لمن تعاطوا البحث في البلاغة والإعجاز على انصرافهم عن المعطيات الخارجة عن اللغة كالحالة النفسية للمبدع والظروف المرافقة له أثناء تلفظه، مقتصرين على اللغة، منكبين على محاولة فهم أسرارها ودقائقها، وفي ذلك يقول: "**وجملة الأمر أنه لا يرى (كثير من الناس)، النقص يدخل على صاحبه في ذلك، إلا من جهة نقصه في علم اللغة، ولا يعلم أن هاهنا دقائق وأسرارا، طريق العلم بها الروية والفكر، ولطائف مستقاها العقل، وخصائص معان ينفرد بها قوم هدوا إليها ودلوا عليها، وكشف لهم عنها، وأنها السبب في أن عرضت المزية في الكلام ووجب أن يفضل بعضه بعضا، وأن يبعد الشأو في ذلك، حتى ينتهي الأمر إلى الإعجاز**"[1].

إن حديث الجرجاني عن "الكلام" يكتسي أهمية قصوى لكونه يشكل الجسر الرابط بين ضفتين هما طرفا عملية التواصل: المتكلم والمستمع، سواء أكان هذا الكلام منطوقا أو مكتوبا، والتواصل هنا متوقف على طبيعة الخطاب تركيبيا ودلاليا، مما يفسر سير الجرجاني في اتجاهين عند حديثه عن الخطاب واشتغاله عليه:

- **الأول**: يعنى بالخطاب من حيث كونه بنية وتركيبا، يستدعي مجموعة من الشروط والمكونات التي تجعل منه خطابا متسقا ومنسجما، وقد شملت دراسته مختلف بنيات الخطاب ابتداء بأصغر تركيب وانتهاء بأكبر تركيب.
- **الثاني**: ينص على الدلالة، وما تثيره من قضايا خاصة من طرف المستمع، مما سيدفع الجرجاني إلى الحديث عن مسألة "معنى المعنى" ليلامس جوهر المبحث التداولي على اعتبار أن الوصول إلى "معنى المعنى" هذا، يبقى مشروطا تأويله بالسياق الثقافي والحضاري للمستمع أو المتلقي. لقد اهتم اللغويون والبلاغيون العرب القدامى بالسياق الداخلي للخطاب، أو ما يسمى حاليا بالسياق اللغوي بغية الوقوف على العلاقات القائمة بين بنية الخطاب ودلالته، وبالتالي الاهتداء إلى التغيرات التي تشمل التركيب في دلالة الخطاب، لذلك نجد الجرجاني يصمم بشدة على أن الألفاظ إنما تكتسب قيمتها من السياق اللغوي الذي أوجدت فيه، "**فاعلم أن ليست المزية بواجبة لها في أنفسها، ومن حيث هي على الإطلاق، ولكن تعرض بسبب المعاني والأغراض التي يوضع لها الكلام، ثم بحسب موقع بعضها من بعض،**

---

(1) دلائل الإعجاز عبد القاهر الجرجاني، تحقيق، محمد شاكر، ط 2، القاهرة، 1989، ص 7، نقلا عن المرجع السابق، ص 184.

واستعمال بعضها مع بعض"[1]، إذ إن المزية تكمن في التأليف بين الألفاظ حتى يشد بعضها برقاب بعض، ويستمد كل منها قيمته من أخواته المرافقة له.

هذا فضلا عن أن الجرجاني لم يبخس السياق الخارجي حقه حيث عبر عنه ب "المقام" باعتباره مجموع القرائن المقامية التي تتخذ تمظهرات مختلفة ومتنوعة منها ما يتعلق بزمان الخطاب ومكانه ومنها ما يتعلق بالمتكلم والمستمع.

ولابد من أن هيئة عناصر الفعل التخاطبي والمقام الذي يجري فيه هذا الفعل هو جوهر ومدار الدرس التداولي الحديث بمختلف اتجاهاته ومدارسه حيث لامس الجرجاني نقطة مهمة ترتبط بالمستوى التداولي حينما أشار إلى أن المدلول اللغوي بدوره يصبح علامة دالة على مدلول آخر مميزا بذلك بين المعنى ومعنى المعنى.

وهنا يصبح المتلقي ملزما بتجاوز المعنى المفهوم من ظاهر اللفظ " والذي تصل إليه بغير واسطة، إلى البحث عن المعاني الثانية أو الإيحاءات حيث تعقل من اللفظ معنى، ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر، وكل ذلك بالاعتماد على قرائن وعوامل خارج اللغة وخارج الخطاب، إذ إن تأويل اللفظ أو الوصول إلى معاني ثانية إنما يكون بحسب السقف الثقافي للمستمع، حيث يجد هذا الأخير نوعا له في سياقين اثنين، حصرهما الدكتور أحمد المنادي في:

السياق العام: وهو سياق خارج اللغة، أي أنه سياق حضاري يأخذ بعين الاعتبار أعراف المجتمع وثقافته وتقاليده، فدلالة "نؤوم الضحى" وغيرها من "التعابير المجازية تستلزم من المستمع – فضلا عن العلاقات اللغوية أو السياق اللغوي – الإحاطة بالعلاقات الكامنة خارج اللغة أي بالسياق الخارجي.

السياق الخاص[2]: ويقصد به سياق الخطاب من حيث الموقف أو الغرض الذي قيل من أجله كأن يكون مثلا موقف مدح أو هجاء أو حرب "ألا ترى أنك لما نظرت إلى قولهم "هو كثير رماد القدر"، وعرفت منه أنهم أرادوا أنه كثير القرى والضيافة، لم تعرف ذلك من اللفظ، ولكنك عرفته بأن رجعت إلى نفسك، فقلت إنه كلام قد جاء عنهم في المدح ولا معنى للمدح بكثرة الرماد، فليس إلا أنهم أرادوا أن يدلوا بكثرة الرماد على أن تنصب له القدور الكثيرة ويطبخ فيها للقرى

---

(1) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، شرح وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، ط1، 2004، ص: 100

(2) أنظر: التلقي والتواصل الأدبي قراءة في نموذج تراثي، أحمد المنادي، ص: 164-195.

والضيافة، وذلك لأنه إذا كثر الطبخ في القدور كثر إحراق الحطب تحتها، وإذا كثر إحراق الحطب، كثر الرماد لا محالة"[1].

يلعب السياق الثقافي إذن - حسب الجرجاني - الدور الأكبر في توصل المستمع إلى المعنى المقصود وهو الكرم.

أما البلاغي واللغوي الكبير أبو الفتح عثمان بن جني فقد احتكم إلى السياق في تقدير المعنى وتأويل النصوص وكذا تسويغ بعض الظواهر اللغوية والبلاغية التي تزخر بها النصوص الإبداعية، فاعتبرها ظواهر محكومة بالمقام؛ ذلك أننا لا يمكن أن نحذف فعلا أو جملة مثلا إلا بدليل عليها "فقد حذفت العرب الجملة والمفرد والحرف والحركة وليس شيء من ذلك إلا عن دليل عليه"[2]، وهذا الدليل طبعا هو القرينة السياقية سواء كانت مقامية أو مقالية.

من هذا كله نستنتج أن مراعاة السياق بمختلف أنواعه وعناصره ومستوياته قانون لا مناص منه في التأويل، خاصة وأن من الكلام ما يحتمل وجهين متناقضين وهو أمر يحتم على المؤول اللجوء والاحتكام إلى السياقين الداخلي والخارجي معها، ومن أمثلة ذلك مثلا قول المتنبي:

فإن نلت ما أملت منك فربما شربت بماء يعجز الطير ورده

فإن حلل هذا البيت وأول خارج سياقه النصي فسيبدو أنه يحتمل الهجاء لا المدح، والحال أن الشاعر في مقام مدح.

"يلعب السياق النصي إذن للبيت وظيفة هامة، فهو ربط للسابق باللاحق، إن غياب أو تغييب الأجزاء السابقة واللاحقة التي يرتبط بها جزء من نص ما، من شأنه إيصال صاحبه إلى تأويلات بعيدة مقصودة أو غير مقصودة، بل ومتناقضة أحيانا أخرى ولذلك ألح منظرو التأويل على ضرورة دمج البنيات موضوع التأويل في النسيج النصي الذي تنتمي إليه"[3].

وقد أكد الدكتور محمد مندور بدوره هذا المبدأ حينما علق قائلا على قول المتنبي:

---

(1) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، ص: 431، نقلا عن المرجع السابق، ص: 195.

(2) الخصائص، أبو الفتح عثمان بن جني، تحقيق محمد علي النجار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة3، 1987، ج2، ص: 362

(3) التأويلية العربية، محمد بازي، ص: 79 ـ 80

وأظلم أهل الظلم من بات حاسدا لمن بات في نعمائه يتقلب

"فإن الحاسد الظالم هنا قد يكون المادح وقد يكون الممدوح، ولكننا نبادر فنقرر أن هذا المنهج في فهم الأبيات منهج فاسد لأن البيت مهما قيل عن استقلاله في القصيدة العربية، لا يمكن ولا يجب أن يفهم إلا في سياقه وعلى ضوء ملابساته"[1].

لقد احتكم النقاد والشراح إذن إلى السياق وإلى معرفتهم المسبقة بالظروف التي أنتج فيها النص أثناء تأويلهم للنصوص الشعرية وخاصة الأبيات المشكلة، وهذا يصدق على تحليل ابن جني لبيت أبي الطيب الذي يقول فيه:

وغير كثير أن يزورك راجل فيرجع ملكا للعراقين واليا

فقد قال ابن جني "هذا ظاهره أن من رآك استفاد منك كسب المعالي، وباطنه أن من رآك على ما بك من النقص، وقد صرت إلى هذا العلو ضاق ذرعه أن يقصر عما بلغته، وألا يتجاوز ذلك إلى كسب المكارم. وكذلك إذا رآك راجل لا يستكثر لنفسه أن يرجع واليا على العراقين، لأنه لا يوجد أحد دونك وقد بلغت هذا"[2].

2- الانطلاق من البنية اللغوية للنص:

فالنص نسيج من العلامات التي اختارها مؤلفها عن قصد لتؤدي المعاني التي يريدها، لذلك لا يمكن بأي حال من الأحوال أن يتجاوزها المؤول تحت ذريعة الحرية والانفتاح، بل إن الناقد المؤول مجبر على أن يحتكم إلى بنية النص، فمما لا شك فيه أن الاستجابة لأي نص من النصوص لا بد أن تتسم بالذاتية، ولكن هذا لا يعني أن النص يختفي في العالم الخاص بقراء النص الأفراد...إن عملية جمع معنى النص ليست عملية خاصة...فهي لا تؤدي إلى أحلام اليقظة بل إلى تنفيذ الشروط التي وضعت في بنية النص[3]؛ ذلك أن التأويل يعتمد في تحققاته المنهجية على بنية النص الداخلية، والكشف من خلالها عن حقائق مضمرة، فأنساق النص الدالة وإستراتيجيته يجب

---

(1) النقد المنهجي عند العرب، محمد مندور، دار نهضة مصر، القاهرة، (د.ت)، ص: 241

(2) شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، عبد الرحمان البرقوقي، دار الكتاب العربي، طبعة 1986، ج4، ص: 434

(3) المعنى الأدبي، من الظاهراتية إلى التفكيكية،وليام راي، ترجمة يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون، الطبعة1، (د.ت)، ص: 62

أن تكون معيارا يعتمد عليه في التأويل المقدم للنص؛ إذ إن التأويل الذي يروم الفهم وبناء المعنى ليس ممارسة متعالية على النصوص ومتروكة لإرادة وحرية القارئ ورغباته "وهكذا فإن أي فعل تأويلي لا ينطلق من فراغ، وإنما من مؤشرات نصية، وهي إما مؤشرات تركيبية تلحظ في علاقة الملفوظ بمساقه التركيبي مثل الحذف والتقديم والتأخير، سواء تعلق الأمر بالكلمة مع كلمات أخرى، أو بالجمل في علاقتها مع بعضها البعض"[1]، وفي هذا الصدد يمكن أن نذكر رد الآمدي على أحد أنصار أبي تمام حينما فسر أحد أبياته تفسيرا لا تحتمله لغة البيت، حيث قال له "كيف يعلم هذا وليس في ظاهر البيت دليل عليه، فقال مناصر أبي تمام: كذا نوى وأراد فأجاب الآمدي: ليس العمل على نية المتكلم،وإنما على ما توجبه معاني ألفاظه"[2].

وبالتالي فإن كل العناصر النصية القادرة على دعم التأويل، تعتبر ضرورية في بناء المعنى، ولا يحق للمؤول التحرر منه أو تجاوزه، كما يدعي رواد التأويل اللامتناهي أو التأويل المضاعف الذين "تركوا العنان لهذا النشاط الطليق، دون رد الاعتبار لمقولات النص واستراتيجيته مما جعل الكثير من القراءات ذهانية ومنحرفة ومرضية"[3]. لقد دافع هذا التيار التأويلي ـ الذي حمل لواءه التفكيكي جاك ديريدا ـ عن تصور متمرد، يقول إن المؤول ليس ملزما بالوفاء لتوجيهات مسبقة مصدرها النص أو صاحبه أو هما معا، ودعوا في مقابل ذلك المؤول إلى أن يتخلص من هذه التوجيهات المسبقة كشرط ضروري للإتيان بكل الدلالات الممكنة ولو تناقضت فيما بينها، مادام تعددية النص لا محدودة، وبالتالي فإن رهان التأويل مفتوح على مغامرة اللانهائية التي تحارب كل الحدود أو القوانين التي يستند إليها التأويل وتتعالى عن كل استراتيجية لسانية أو سيميائية لبناء المعنى، وتطلق العنان في مقابل ذلك لرغبات المؤول وهواه[4]؛ ذلك أن النص في نظر ديريدا، آلية تشتيت تنتج سلسلة من الإحالات اللامتناهية، يترتب عنها غياب أية حدود تقيد هذه الممارسة النصية. وهذا أمر مرفوض طبعا لأنه يتأسس على الفوضى والعبثية، والنص الأدبي ليس ملكا مشاعا يشبعه الغلاة والغاوون تعمية وتقويلا.

---

(1) التأويلية الأدبية، محمد بازي، ص: 67

(2) الموازنة بين أبي تمام والبحتري، الآمدي تحقيق أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1972، ص: 179

(3) حدود التأويل، قراءة في مشروع أمبرطو إيكو النقدي، وحيد بن بوعزيز، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، 2008 ص:119

(4) استراتيجية التأويل، من النصية إلى التفكيكية، محمد بوعزة، منشورات الاختلاف، دار الأمان، ط1، 2011، ص: 58

3- مراعاة البنى النحوية والبلاغية في بناء المعنى:

يعتبر المدخل النحوي عنصرا هاما في القراءة التأويلية التي تروم الوصول إلى المعنى العميق للنص، لأن العلاقة بين النحو والدلالة علاقة وثقى، بحيث لا يمكننا الفصل بينهما بأي حال من الأحوال. ولنا في إشارات بل وتفصيلات علماء النحو والبلاغة والأصول ما يغنينا عن الحاجة والمجادلة في مسألة تعالق النحو بالدلالة تعالقا حميما، بحيث يكون الفهم الصحيح للنحو هو الفهم الصحيح للأساس الدلالي الذي يقوم عليه النص[1]؛ ذلك أن **كل عنصر في بنية النص يمثل جزءا في بناء دلالته سواء أكان عنصرا صوتيا أم صرفيا أم نحويا**[2].

ولعل هذا الوعي بتلاحم المستويين النحوي والدلالي، هو ما دفع رونيه ويليك إلى الإلحاح على أن المحلل الأسلوبي لا يمكنه التقدم في حقله ما لم يلم بالنحو بكل فروعه (الصوتيات والصرف والتركيب والمعجم والمعاني) [3]. وهو الوعي عينه الذي دفع رائد الشعرية الحديثة رومان جاكبسون إلى التأكيد على أن النحو يلعب دورا كبيرا في خلق شعرية النص، وهو أمر لم يخف أبدا على المبدعين الذين استخلصوا منه فوائد جمة، واستفادوا من الإمكانيات التي يتيحها أيما استفادة[4].

وما ذهب إليه جاكبسون قريب جدا مما أكده الجرجاني في دلائله، حينما ألح على أن العلاقة وثيقة بين النحو والدلالة، ف**مما ينبغي أن يعلمه الإنسان ويجعله على ذكر أنه لا يتصور أن يتعلق الفكر بمعاني الكلام أفرادا مجردة من معاني النحو**[5]. وكل ذلك في إطار ما يسميه الجرجاني بمعاني النحو، فأنت **تعمد إلى إلا فتجعله فاعلا لفعل أو مفعولا (...) أو تتبع الاسم اسما على أن يكون الثاني صفة للأول أو تأكيدا له أو بدلا منه (...) أو تريد في فعلين أن تجعل أحدهما شرطا في الآخر فتجيء بهما بعد الحرف الموضوع لهذا المعنى**[6].

وقد كان سيبويه يغتفر حذف أحد العناصر ويجوزه تبعا للموقف الكلامي وملابساته وكل ما يحيط به، حيث كان هذا الأخير يجعل من موقف الاستعمال فيصلا يحكم من خلاله على

---

(1) البنى النحوية، نعوم تشومسكي، ترجمة يؤيل يوسف عزيز، مراجعة مجيد الماشطة، منشورات عيون، مطبعة النجاح، (د.ت)، ص: 40

(2) النحو والدلالة، مدخل لدراسة المعنى النحوي الدلالي، محمد حماسة عبد اللطيف، دار غريب، القاهرة، 2006، ص:8

(3) انظر المرجع السابق، ص: 9

(4) بنية اللغة الشعرية، جون كوهن، ترجمة محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الطبعة1، 1986، ص: 175

(5) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، ص: 262

(6) نفسه، ص: 15

التراكيب النحوية بالصحة أو الخطإ، ومن ذلك أننا نراه يقف إلى الجملة الواحدة فيحكم عليها في موقف من الاستعمال بأنها خطأ، وفي موقف من الاستعمال آخر بأنها صواب. وهذه الجملة لو اكتفي بالنظرة الشكلية إليها جملة نحوية جائزة، ولكن اللغة عنده تستمد من معطيات النظام الداخلي للبناء اللغوي، كما تستمد من معطيات السياق الاجتماعي التي تكتنف الاستعمال اللغوي[1].

وهكذا نركن إلى أن النحو مفتاح للوصول إلى دقائق المعنى، على عكس ما يراه البعض من أن التركيب لا يعكس الدلالة إلا على طريقة المرآة، وأن المقولات التركيبية لا تقابلها بالضرورة مقولات دلالية[2].

أما التصويرات البلاغية فتعتبر بدورها مستوى نصيا "**دأبت الخطابات التأويلية العربية القديمة على الوقوف عنده ومنها الخطابات التفسيرية والنقدية**"[3]؛ فالمعنى يتولد من فهم الظاهرة البلاغية وإيجاد تخريج دلالي لها بعد ذلك؛ إذ "مما يدخل في فهم الظاهرة الأدبية وجود تراكيب بلاغية وأساليب بيانية وقنوات فنية لتأدية المعنى عبر المجازات والاستعارات، والتشبيهات وكل الظواهر البلاغية الداخلة تحت العلوم الثلاث: البيان والمعاني والبديع. إن البنيات البلاغية أجزاء نصية يقوم عليها الفهم وبناء المعنى، وكثيرا ما يتم الوقوف عندها لإيراد الاحتمالات الممكنة"[4] وهذا تماما ما أكده بدر الدين الزركشي وقت قال في برهانه" **واعلم أن معرفة هذه الصناعة بأوضاعها هي عمدة التفسير...وهي قاعدة الفصاحة وواسطة عقد الفصاحة**"[5]، شأنه في ذلك شأن الزمخشري الذي جعل إتقان علوم البلاغة شرطا للتأويل مردفا "**لا يغوص على شيء من تلك الحقائق إلا رجل قد برع في علمين مختصين بالقرآن: علم المعاني وعلم البيان، وتمهل في ارتيادهما آونة وتعب في التنقير عنهما آونة**"[6]. فالتأويل "**لم يكن في أي وقت من الأوقات ولا لدى أية فرق من فرق البيانين يتجاوز اللغة العربية كمحدد أساسي من محددات النظام المعرفي الذي يصدرون عنه،**

---

(1) انظر النحو والدلالة، محمد حماسة عبد اللطيف، ص: 147

(2) مدخل إلى الدلالة الحديثة، عبد المجيد جحفة، دار توبقال للنشر، ط 1، 2000، ص:10

(3) انظر التأويلية العربية، محمد بازي، ص: 170

(4) التأويلية العربية، محمد بازي، ص:203

(5) البرهان في علوم القرآن، بدر الدين الزركشي، تحقيق مصطفى عبد القادر عطا، دار الفكر ـ بيروت، لبنان، 1988

(6) الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، جار الله الزمخشري، تحقيق عبد السلام شاهين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1995، ج1، ص: 7

بل على العكس كان التأويل عندهم يعني توظيف هذا المحدد (اللغة) في بنينة العقل العربي توظيفا مقننا مضبوطا[1].

4- التعامل مع النص كنسق:

لا يمكن فهم النص واستيعاب طبيعته ومعانيه إلا من خلال اعتباره نسقا ونسيجا من الدلائل اللغوية وغير اللغوية، المتعالقة فيما بينها، ف "التحليل النسقي يسمح بأن يؤخذ بعين الاعتبار، مجموعة مهمة من العناصر"[2] التي تسهم في بناء الدلالة، "فغزل ابن زيدون مثلا لا يتيسر إدراكه، بكامل الدقة إلا في إطار الغزل العربي، وإلا في إطار النظام السياسي والاجتماعي، والتقاليد الفنية السائدة لدى معاصريه في المجتمع الأندلسي"[3].

إن التأويل النسقي يفرض العودة إلى النص باعتباره كلا لا يمكن فهم كليته إلا من خلال استخلاص منطق العلاقات بين الأجزاء المشكلة له، كما لا يمكن فهم أجزائه إلا من خلال فهم الكل المترابط في شكل نسقي. وفي هذا يقول جيرار جنيت "لا يبدو أن للنقد شيئا يفعله ولا يمكنه أن يحقق شيئا ما لم يقم باتخاذ قرار، بكل ما تتضمنه كلمة قرار من معنى، ينظر بموجبه إلى كل عمل أدبي باعتباره أولا وقبل كل شيء نصا بمعنى باعتباره نسيجا من الصور"[4] أو بوثقة لغوية ينصهر فيها كل من المؤلف والمؤلف والقارئ والسياق.

5- تفعيل الثقافة الموسوعية والكفايات اللغوية والمعرفية للمؤول:

لا يتوقع أبدا من مؤول ضعيف اللغة، هزيل الثقافة، منعدم المراس والمراودة للنصوص أن يتفاعل على النحو المطلوب مع النص المؤول، حتى ولو كان هذا النص بسيطا سطحيا واضح الدلالة، فكيف يمكن أن يؤول نصا عميقا مركبا تخفي لغته الفياضة والزاخرة بالإيحاءات والمجازات أكثر مما تعلن وضمر أكثر مما تظهر، لذلك لا بد أن يكون المؤول ذا ثقافة موسوعية مقبولة، ممتلكا

---

(1) بنية العقل العربي،دراسة تحليلية لنظم المعرفة في الثقافة العربية، محمد عابد الجابري، مركز دراسات الوحدة العربية، ط11، 2013، ص:66

(2) النص من القراءة إلى التنظير، محمد مفتاح، شركة النشر والتوزيع المدارس، ط 1، 1999، ص: 51

(3) نفسه، ص: 35

(4) البنيوية في الأدب، روبرت شولز، ترجمة حنا عبود، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1984، ص:26

لناصية العلوم اللغوية من نحو وبلاغة وغيرها من المعارف التي تشكل زاد القارئ ومرجعيته. فالذي يحقق التأويل القوي المرجح على غيره من التأويلات؛ هو امتلاك المؤول المعارف الضرورية من نحو ولغة وبلاغة وأخبار تسعفه عند الربط بين العناصر والدلائل، وعند بناء المعنى: **إن القارئ المؤول ليس صفحة بيضاء وإنما يفترض فيه امتلاك عدد هائل من المدونات الذهنية والمعرفية والمنهجية. وهو حين يستقبل نصا جديدا فإن قدرته على فهمه رهينة بحدود كفايته وبلاغته المبنية على معارفه وذكائه وعملياته الذهنية أثناء القراءة**[1]. وهكذا فالقارئ يعتبر وحدة من الكفاءات والقدرات[2] التي تستطيع مساءلة النص، والكشف عن عورته المستورة. **فلا يمكن أن يكون المنهج أن العلمي في مداعبة الدوال بعد الإغواء الكامل سبيلا إلى التقويل بل سبيلا إلى التأويل، وما القراءة الذكية إلا رصد للظواهر الأسلوبية لعرضها على المدخرات المعرفية ألفاظا ودلالات. وكلما كانت المدخرات زاخرة كانت القراءة أكثر صلة بمكامن الإبداع، وكلما كانت ضئيلة كان التعثر في رصد الجميل، وقبلا لا يقع الضئيل في شرك الإغواء**[3].

6- الانطلاق من الإيمان بخصوصية المنظومة العربية:

صحيح أن التأويلية الأدبية منهج نقدي عالمي ضارب بجذوره في المنظومتين العربية والغربية معا، وصحيح أيضا أن هناك آليات تأويلية مشتركة بين هاتين المنظومتين، إلا أن هذا لا ينفي وجود خصوصية في ضوء هذا التشارك، لذلك فإن المؤول ملزم أن ينطلق من هذه المسلمة فيراعي خصوصية لغتنا وثقافتنا وعقيدتنا، فلا يشذ بتأويلاته عن هذه العناصر والمعطيات، خاصة إذا علمنا أن التأويلية الأدبية نشأت ضمن سياق معين، وفي ظروف خاصة؛ لذلك فإن النقل الحرفي لهذه النظرية قد لا يكون أمرا محمود العاقبة في جميع الأحوال خاصة فيما يتعلق بتأويل النص الديني.

---

(1) التأويلية العربية، محمد بازي، ص: 138

(2) القراءة، فانسون جوف، ترجمة وتقديم محمد آيت لعميم ونصرالدين شكير، ط1، 2013، ص: 8

(3) إغواء التأويل واستدراج النص الشعري، سعد كمون، المركز الثقافي العربي، ط1، 2011، ص: 26

7- الانطلاق من ثنائية الظاهر والباطن:

وذلك طبعا شريطة أن يكون هذا المعنى الباطن (أو معنى المعنى) مما يحتمله اللفظ، فمن شروط التأويل أن يضع المؤول في اعتباره احتمال اللفظ لمعنى ثان خفي أو باطني، خاصة وأن المجاز دائما يستعمل المعنى الأول الظاهري كوسيط للتعبير عن المعنى المقصود الذي يحتاج إلى كفاءة تأويلية عالية لاستنباطه. فمما لا شك فيه أن الوقوف عند المعنى الظاهر أمر من شأنه أن يحجب عنا فهم النص فهما صحيحا بناء، وهذا تماما ما كان الجرجاني يرمي إلى تأكيده وقت قال "**ومن عادة قوم ممن يتعاطى التفسير بغير علم أن يوهموا أبدا الألفاظ الموضوعة على المجاز والتمثيل أنها على ظواهرها، فيفسدوا المعنى بذلك ويبطلوا الغرض، ويمنعوا أنفسهم والسامع منهم العلم بموضع البلاغة، وبمكان الشرف وناهيك بهم إذ هم أخذوا في ذكر الوجوه**"[1].

وهذه المعاني الباطنية التي يجب على المؤول افتراض وجوهها لا بد أن تحتملها لغة النص كما أسلفنا، مما يعني أن حرية المؤول ليست مطلقة تسمح له بتحميل النص معاني لا تحتملها لغته؛ ف"**ما يتعاطاه قوم يحبون الإغراب في التأويل، ويحرصون على تكثير الوجوه، وينسون أن احتمال اللفظ شرط في كل ما يعدل به عن الظاهر فهم يستكرهون الألفاظ على ما تقله من المعاني، يدعون السليم من المعنى إلى السقيم، ويرون الفائدة حاضرة قد أبدت صفحتها وكشفت قناعها، فيعرضون السقيم منها حبا في التشوف أو قصدا إلى التمويه، وذهابا في الضلالة...وإنما غرضي بما ذكرت أن أريك عظم الآفة في الجهل بحقيقة المجاز وتحصيله، وأن الخطأ فيه مورط صاحبه، وفاضح له، ومسقط قدره وجاعله ضحكة يتفكه به وكاسيه عارا يبقى على وجهه الدهر**"[2].

وإذا كان العلماء العرب قد سعوا إلى وضع ضوابط وترسيخ آليات للتأويل تحمي النص المؤول من الضياع والتعمية وتوجه المؤول وتقيه شر الزلل في متاهات تأويلية لا فائدة منها، فإن التأويليين الغربيين بدورهم قد سعوا إلى ذلك حيث وضعوا للتأويل آليات تسعفهم في فهم النصوص وتأويلها منها:

- **اعتماد منطق السؤال والجواب:**

على اعتبار أن العلاقة بين السؤال والجواب تشكل ملمحا مشتركا لكل فهم، وهذا ما عبر عنه غادامير حينما قال إن الفهم يعني أن نفهم شيئا باعتباره جوابا يفتح أفق الممكن ويتركه مفتوحا،

---

(1) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، ص: 305

(2) أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق محمود محمد شاكر، دار المدني، ط1، 1991

فهذه الآلية أو الأداة الإجرائية مهمة لفهم أي نص قديم في غيريته، ذلك أن العودة إلى تاريخ التلقي مسألة ضرورية لفهم آداب قديمة. فحين يكون مؤلف أثر أدبي ما مجهولا وقصده غير مؤكد، وحين لا يمكن لعلاقته بالأصول أن تتوطد إلا بشكل غير مباشر فإن أفضل طريقة للإجابة عن السؤال "الفيلولوجي" المتعلق بمعرفة الكيفية التي يمكن للنص أن يفهم بها لكي "يتم تمثله بشكل جيد" - أي حسب زمن المؤلف ووفق مشروعه - هي إعادة تحديد موقعه ضمن سياق الآثار التي يفترض المؤلف بشكل صريح أو ضمني أن الجمهور المعاصر له يعرفها"[1].

- **اعتماد ثلاثية الفهم والتأويل والتطبيق):**

اعتمادا على مفهومي الأفق، والسؤال والجواب اقترح ياوس تقسيما إجرائيا ومنهجيا ينطلق من الوحدة الثلاثية للعملية التأويلية: الفهم والتأويل والتطبيق، وهو تقسيم يفصل أو يميز بين ثلاثة آفاق للقراءة.

- أفق القراءة الأولى: ويسميه ياوس زمن الإدراك الجمالي. وهذه القراءة تكون خاضعة لسحر الوقع وتنحصر عند حدود الدهشة الجمالية التي تتضاعف كلما اشتد عدول النص عن المألوف وتزايد انزياحه عن المعايير الجمالية المعهودة والسائدة، وبالتالي فإنها قراءة أفقية تنطلق من أفق توقع تشكل بفعل تمرس القارئ بقراءة آثار تنتمي إلى جنس الأثر الجديد كما أنها تكون محكومة وموجهة بالبنيات النصية.
- أفق القراءة الثانية: ويسمى زمن التأويل الاستيعادي، وهذه القراءة تنطلق من الإدراك الجمالي للنص باعتباره أفق توقع أو فهما مسبقا ينطلق منه المؤول بوصفه عتبة للدخول إلى القراءة التأويلية.
- أفق القراءة الثالثة: ويسميه إعادة تشكيل أفق التوقع، ومعنى ذلك أن عملية التأويل لا يمكنها أن تكتمل إلا إذا تمت إعادة تشكيل أفق توقع القراء السابقين واستخلاص الأسئلة والهواجس الفكرية التي أجاب عنها النص في دياكرونيته حتى تتم موضعة التأويل الراهن ضمن سلسلة التأويلات السابقة.

---

(1) نحو جمالية للتلقي، هانس روبرت ياوس، ترجمة محمد مساعدي، مراجعة عز العرب الحكيم بناني، منشورات الكلية، ع 2، (د.ت) ص: 72

وعموما فهناك آليات عديدة منها ما هو لغوي ومنها ما هو غير لغوي، منها ما هو مشترك ومنها ما هو محصور في مجال معرفي معين، مثل الآليات التأويلية التي صاغها أومبرطو إيكو في مجال النقد الأدبي كالاقتصاد التشاكلي الذي اعتبره هذا الباحث مكونا أساسيا في إستراتيجية تأويل النص باعتباره "مجموعة متواترة من المقولات الدلالاتية تمكننا من قراءة النص قراءة منسجمة". ومراعاة قصدية النص التي اتخذها إيكو معيارا أساسيا في سيرورة بناء التأويل ما دام أي فعل للقراءة هو تعاقد مركب بين قدرة القارئ ونوع القدرة التي يساهم النص بها كي يقرأ بطريقة اقتصادية، وكذا مراعاة المعنى الحرفي أو المعجمي إذ يعتقد إيكو بوجود معنى حرفي للموضوعات هو ما تدونه المعاجم في البداية.

خاتمة:

مما سبق نستشف أن التأويلية التي لا تنبني على آليات منطقية معقولة وضوابط منطقية تراعي خصوصية النص ولغته و المنظومة الفكرية التي ينتمي إليها، لا تعدوا كونها محاولات شاذة فاشلة لا تخدم النص المؤول بقدر ما تسيء إليه وتفسده وتعميه، وخاصة تلك التأويلية التي تؤمن بالتعدد اللانهائي اللامشروط للدلالة والذي لا يحكمه وازع أو ضابط.

فقد مر معنا أن هناك هامشا من الحرية القرائية والتأويلية ولكنها حرية مقننة محكومة بضوابط وآليات تكسب التأويل مشروعيته ومصداقيته، وهي ضوابط متعددة صارمة سعت التأويلية العربية القيمة إلى ترسيخها إيمانا منها بجدواها وفاعليتها في تأويل النص القرآني والأدبي على حد سواء.

لائحة المصادر والمراجع

1- التأويلية العربية، نحو نموذج تساندي في فهم النصوص والخطابات، محمد بازي، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف،الطبعة1431،1هـ، 2010م.

2- القراءات المتصارعة، التنوع والمصداقية في التأويل، بول ب. آرمسترونغ، ترجمة فلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، الطبعة1، 2009.

3- فهم الفهم، مدخل إلى الهيرمينوطيقا، نظرية اتأويل من أفلاطون إلى غادامير، عادل مصطفى، رؤية للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 2007.

4- سيرورات التأويل، من الهرموسية إلى السيميائيات، سعيد بنكراد، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، 1433هـ، 2012م.

5- حدود التأويل، قراءة في مشروع أومبرطو إيكو النقدي، وحيد بن بوعزيز، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الطبعة1، 1429هـ، 2008م.

6- مفهوم النص، دراسة في ضوء علوم القرآن، نصر حامد أبو زيد، المركز الثقافي العربي، الطبعة 2، 1994.

7- المعنى الأدبي، من الظاهراتية إلى التفكيكية، وليام راي، ترجمة يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون والترجمة والنشر، الطبعة1، (د.ت).

8- قراءة النص الديني بين التأويل الغربي والتأويل الإسلامي، محمد عمارة، دار السلام، الطبعة1، 1433هـ، 2012م.

9- الكليات، معجم في المصطلحات والفروق اللغوية، أبو البقاء الكفوي، قابله على نسخة خطية وأعده للطبع ووضع فهارسه عدنان درويش ومحمود المصري، مؤسسة الرسالة، الطبعة2، 1419هـ، 1998م.

10- الصحاح (تاج اللغة وصحاح العربية)، إسماعيل بن حماد الجوهري، تحقيق أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، ج2، الطبعة1، 1990.

11- القاموس المحيط، الفيروز آبادي، الهيئة العربية العامة للكتاب، 1301هـ، ج3.

12- مقاييس اللغة، أبو الحسن أحمد بن فارس، تحقيق وضبط عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، 1399هـ، 1979م.

13- تاج العروس من جواهر القاموس، محمد مرتضى الحسيني الزبيدي، تحقيق عبد الستار أحمد فراج، مطبعة حكومة الكويت، 1385هـ، 1965م، ج 28.
14- مقدمة في الهيرمينوطيقا، دافيد جاسبر، ترجمة وجيه قانصو، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، 1428هـ، 2007م.
15- اللغة والتأويل، مقاربات في الهيرمينوطيقا الغربية والتأويل العربي الإسلامي، عمارة ناصر، الدار العربية للعلوم ناشرون، دار الفارابي، منشورات الاختلاف، الطبعة1، 2007م.
16- إشكالية تاريخية النص الديني في الخطاب الحداثي العربي المعاصر، مرزوق العمري، منشورات ضفاف، منشورات الاختلاف، دار الأمان، 1433 هـ، 2012م.
17- في مفهومي القراءة والتأويل، محمد المتقن، مجلة عالم الفكر، العدد2، المجلد33، أكتوبر 004م.
18- إغواء التأويل واستدراج النص الشعري بالتحليل النحوي، سعد كموني، المركز الثقافي العربي، الطبعة1، 2011م.
19- النص من القراءة إلى التنظير، محمد مفتاح، المدارس، الطبعة1، 1421هـ، 2000م.
20- في تأويل النص الشعري، مقاربة نظرية تطبيقية في نص الحداثة، عبد السلام ناس عبد الكريم، شركة إمبريما مادري، الطبعة1، 1412هـ، 2008م.
21- استراتيجية التأويل من النصية إلى التفكيكية، محمد بوعزة، منشورات الاختلاف، دار الأمان، 1432هـ، 2011م.
22- بنية العقل العربي، دراسة تحليلية نقدية لنظم المعرفة في الثقافة العربية، محمد عابد الجابري، مركز دراسات الوحدة العربية، الطبعة11، 2013م.
23- الوقع الجمالي وآليات إنتاج الوقع عند وولف غانغ إيزر، عبد العزيز طليمات، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، العدد6، 1992م.
24- إشكاليات القراءة وآليات التأويل، نصر حامد أبو زيد، المركز الثقافي العربي، ط5، 1999
25- مدخل إلى الدلالة الحديثة، عبد المجيد جحفة، دار توبقال للنشر، ط1، 2005.
26- بنية اللغة الشعرية، جون كوهن، ترجمة محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال، ط1، 1986
27- النحو والدلالة، مدخل لدراسة المعنى النحوي الدلالي، محمد حماسة عبد اللطيف، دار غريب، 2006

28- البنى النحوية، نعوم تشومسكي، ترجمة يؤيل يوسف عزيز، مراجعة مجيد الماشطة، منشورات عيون، مطبعة النجاح، (د.ت)
29- شرح ديوان المتنبي، عبد الرحمان البرقوقي، دار الكتاب العربي، ط 1986
30- النقد المنهجي عند العرب، محمد مندور، دار نهضة مصر، القاهرة، (د.ت)
31- الخصائص، أبو الفتح عثمان بن جني، تحقيق محمد علي النجار، الهيئة المصرية العامة، ط3، 1987، ج2
32- التلقي والتواصل الأدبي، محمد المنادي، عالم الفكر، مجلة دورية تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2005، المجلد 134
33- علم اللغة الاجتماعي، كمال بشر، دار الثقافة العربية، 1994
34- الكتاب، أبو بشر عمر عثمان بن قنبر، تحقيق عبد السلام هارون، ط3، 1988، ج1
35- الدلالة والتقعيد النحوي، دراسة في فكر سيبويه، محمد سالم صالح، دار غريب القاهرة، 2008
36- الرسالة، محمد بن إدريس الشافعي، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار التراث، ط2، 1399 هـ
37- الموافقات في أصول الشريعة، أبو إسحاق الشاطبي، تحقيق عبد الله دراز، دار المعرفة،(د.ت)
38- السياق عند الأصوليين، المصطلح والمفهوم، مجلة الإحياء، الرابطة المحمدية للعلماء، العدد 25 يوليوز 2007
39- اللغة، فاندريس، ترجمة الدواخلي والقصاص، مكتبة الأنجلو المصرية، العدد 231ذ
40- نحو سيمياء الخطاب السلطوي، آلان غولد سليغر، مجلة بيت الحكمة، دار قرطبة للطباعة والنشر، العدد5، 1987
41- الألسنية التوليدية التحويلية، ميشال زكريا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1،
42- علم الدلالة، أصوله ومباحثه، في التراث العربي، منقور عبد الجليل، منشورات اتحاد كتاب العرب، 2000.
43- البرهان في علوم القرآن، بدر الدين الزركشي، تحقيق مصطفى عبد القادر عطا، دار الفكر، بيروت، 1988.
44- أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني،تحقيق محمود محمد شاكر، دار المدني، 1991.

45- نحو جمالية للتلقي، هانس روبرت ياوس، ترجمة الدكتور محمد مساعدي، مراجعة الدكتور عز العرب لحكيم بناني، منشورات الكلية، العدد2، (د.ت)
46- القراءة، فانسون جوف، تقديم وترجمة محمد آيت لعميم، ونصر الدين شكير،ط1، 2013
47- الموازنة بين أبي تمام والبحتري، الآمدي، تحقيق أحمد صقر، دار المعارف، ط2، 1972، ج1،
48- Tzevetan Todorov , symbolisme et interprétation, Ed seuil, paris, 48 -1987

مقولة الانعكاس في النقد الواقعي الاشتراكي
لروايات نجيب محفوظ

مولاي احمد حسيني(*)
جامعة الرشيدية - المغرب

1- مقدمة:

شكلت الواقعية الاشتراكية واحدا من أكثر المناهج التي هيمنت على الدرس النقدي الروائي العربي الحديث ما بين الخمسينات والسبعينات من القرن العشرين. وقد وجد النقاد الواقعيون الاشتراكيون ضالتهم في تجربة نجيب محفوظ الإبداعية التي أغرتهم بكتابة كم وافر من الكتب والمقالات بشكل لم يحدث -تقريبا- لكاتب عربي معاصر.

وقد كتبت أبحاث ودراسات مسكونة بهاجس دراسة الكتابات النقدية الواقعية الاشتراكية ونقدها، كما هو الشأن بالنسبة إلى الفصل الرابع من كتاب الأستاذ سيد البحراوي "البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث"، أو كتاب الأستاذ فاروق العمراني "النقد والإيديولوجيا"... بيد أن هذا لا يلغي مشروعية المحاولة الحالية التي تحدد مرماها الجوهري في تتبع تمفصلات مقولة الانعكاس في الخطاب النقدي الواقعي الاشتراكي حول روايات نجيب محفوظ.

وعلى الرغم مما قد يقال من أن النقد الواقعي الاشتراكي قد استهلك ذاته وأصبح في عداد المناهج البائرة، فإن ذلك لا ينقص من أهمية دراسته وراهنية قراءته، خصوصا وأننا سنهتم بنقد قراءته للمتن الإبداعي المحفوظي الذي لا يزال مرتعا خصبا للدراسة والتحليل انطلاقا من مناهج متعددة (الأسلوبية، جمالية التلقي...).

وقد اقتصرنا في الشق التطبيقي على نموذجين فقط دون أن نجعل من وكدنا القيام بدراسة بانورامية مسحية لما كتب في الموضوع، ولن يكون لنا ذلك ولو حاولنا، أمام كثرة هذه الكتابات كما أشرنا آنفا.

وعليه ستكون المصادر المدروسة مقتصرة على:

(*) باحث مغربي في السرديات ومناهج النقد الأدبي المعاصر

- "في الثقافة المصرية"[1] لعبد العظيم أنيس ومحمود أمين العالم (الجانب النظري من الكتاب ومقالتي "أنيس" عن نجيب محفوظ: من توفيق الحكيم إلى نجيب محفوظ - وقفة عند نجيب محفوظ).
- "مع نجيب محفوظ"[2] لأحمد محمد عطية.

على أن أي دراسة لهذه المصادر، لاستخلاص كيفية تعاملها مع تجربة نجيب محفوظ الروائية، تستلزم دراسة عامة عن الواقعية الاشتراكية في الخطاب النقدي الغربي.

هذا وقد استفدنا، بشكل نسبي وضمني، في قراءة هذه المدونة، من ضوابط التحليل التي حددتها "جوهانا ناتالي" لنقد النقد، وذلك من خلال البحث في ثلاث قضايا أساس هي الأهداف من خلال تحديد الرؤية المنهجية التي اعتمدها الناقد، والمتن، ثم الممارسة النقدية، لإيضاح مدى تمثل الناقد للمنهج الذي ينطلق منه وتجليات تبني هذا المنهج على مستوى الممارسة النقدية[3].

2- الواقعية الاشتراكية في المنظور النقدي الغربي

2-1: الأدب في تصور "ماركس" و"إنجلز"

تنطلق آراء ماركس وإنجلز النقدية العامة في الأدب من تنظيراتهما الاقتصادية والسياسية. فالأدب يخضع لتصورهما للقوى الاقتصادية والإيديولوجية، وليس لأية قيم فنية مستقلة. إنه جزء من إيديولوجية المجتمع. وعليه فـ"فهم الأدب يعني فهم العملية الاجتماعية التي تشمله"[4]، دون أن يعني ذلك أن "النقد" الماركسي في صيغته الأولى، أو بالأحرى في شذراته الأولى عند كارل ماركس

---

(1) صدرت الطبعة الأولى من هذا الكتاب عن دار الفكر الجديد ببيروت سنة 1955، وقد اعتمدنا الطبعة الثانية الصادرة عن دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، 1988.

(2) صدرت الطبعة الأولى من هذا الكتاب سنة 1970، وقد اعتمدنا الطبعة الثانية الصادرة عن دار الجيل ببيروت، 1983.

(3) لمزيد من التفصيل فيما يخص هذه الضوابط أنظر:

Johanna Natali-Smit, «A propos des chats de Baudelaire», in: la logique du plausible, essais d'épistémologie pratique en sciences humaines, éditions de la maison des sciences de l'homme, Paris, 2ème éd.,1987, de la page:108 à la page 114.

(4) تيري ايجلتون: الماركسية والنقد الأدبي، ترجمة جابر عصفور، منشورات عيون، الدار البيضاء، ط.2، 1986، ص: 14-15.

وفريدريك إنجلز، يربط بين النص والإيديولوجية ربطا آليا مطلقا، أو أنه يعتبر دائما الفن، ومنه الأدب، مجرد انعكاس سلبي للبنية الاقتصادية.

إن العلاقة بين البنية الأساس والبنية الثقافية، بصفة عامة، ليست علاقة مباشرة، بل تعتمد على عدة وسائط، ذلك أن "اللحظات المختلفة للبنية العليا كالأشكال السياسية لصراع الطبقات ونتائجه والأنظمة التي تضعها الطبقة المنتصرة بعد سيطرتها، والأشكال القانونية وجميع انعكاسات الصراعات الواقعية في عقول من يخوضونها، حتى النظريات السياسية والتشريعية والتطورات الدينية في تطورها اللاحق، كل أولئك يمارس تأثيره على مجرى الصراعات التاريخية ويحدد في كثير من الأحوال شكلها بطريقة قاطعة، هناك فعل ورد فعل متبادل بين كل العوامل"[1].

وبتعبير آخر، إن العلاقة بين البنية الفوقية والبنية التحتية، في تصور ماركس وإنجلز، علاقة جدلية وليست آلية. يقول إنجلز في رسالة وجهها إلى هانس ستاركنبورغ (Heins Starkenburg) بتاريخ 25 يناير 1894 "إن التطور السياسي والقانوني والفلسفي والديني والأدبي والفني إلخ...يستند إلى التطور الاقتصادي، بيد أن سائر هذه الظواهر يؤثر بعضها في بعض كما تؤثر بدورها في القاعدة الاقتصادية. فليس صحيحا أن الوضعية الاقتصادية هي العلة وهي العلة الفاعلة فحسب، وكل ما عداها سلبي لا فعل له بتاتا. فهناك تفاعل وتأثير متبادل أساسه الضرورة الاقتصادية التي تحسم الأمر دائما في النهاية"[2].

وقد اختار ماركس الفن، والأدب جزء منه، نموذجا للاستدلال على تعقد العلاقة بين البنية الأساس والبنية الفوقية. يقول: "من المعروف أن الفنون في بعض عصور ازدهارها لا تواكب التطور العام للمجتمع ومن ثم لا ترتبط ارتباطا مباشرا بالأساس المادي، أي بهيكل تنظيمه، وذلك واضح عندما نقارن بين الإغريق والمحدثين أو شكسبير على سبيل المثال"[3]. فالبنية الأساس المتقدمة لا تفرز بالضرورة فنا متقدما، ومن ثم فالفن يحافظ على بعض الاستقلالية عن المعطيات الاقتصادية.

---

(1) k. Marx, F. Englis, sur la littérature / نقلا عن: صلاح فضل: منهج الواقعية والإبداع الأدبي، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1986، ص: 62-63.

(2) Henri Arvon: L'esthetique marxiste , PUF, Paris 1970 , P:26.

(3) أنظر تيري ايجلتون: الماركسية والنقد الأدبي، م.م. ص: 18.

إنه لا مجال إذن للحديث عن ربط الأدب، في تصور ماركس وإنجلز، بالواقع ربطا آليا بسيطا، ما دام أنه لا يوجد، في رأيهما أي تطابق كلي بين القاعدة الاقتصادية والظواهر الثقافية. بيد أننا لا بد أن نسارع إلى القول إن إنجلز يحدد واقعية العمل الأدبي في أثره السياسي وفي وظيفته التنويرية، فهو ينظر إليه بوصفه وسيلة لتحرير البروليتاريا، إنه يريد أدبا طبقيا يعبر عن مصالح البروليتاريا ومطامحها. ذلك أن المعرفة الأدبية، في منظور إنجلز، شرط لإنتاج التحريض السياسي ونشر الوعي الصحيح[1].

2-2: سوسيولوجيا الأدب وجماليته عند "بليخانوف":

يعتبر "جورج بليخانوف" في كتابه "الفن والتصور المادي للتاريخ" الفن، وضمنه الأدب طبعا، شكلا من أشكال الإيديولوجيا. يقول: "إنني أرى أن الوعي الاجتماعي يتحدد بالشروط الاجتماعية. وواضح بالنسبة إلى كل من يأخذ بوجهة النظر هذه أن "كل إيديولوجيا"- بما فيها الفن وما يسمى بالآداب الجميلة- إنما تعبر عن الميول والأحوال النفسية لمجتمع بعينه، وإذا كان هذا المجتمع منقسما لطبقات فلطبقة بعينها"[2]. ويظهر، هنا وفي مواضع كثيرة من الكتاب، تأثر بليخانوف بالنقاد الديمقراطيين الثوريين الروس: بيلنسكي وتشيرنتيشفسكي ودوبرليوبوف، الذين نظروا إلى الفن بوصفه يعكس الواقع الاجتماعي، وقد آمن بليخانوف بأن الأدب يعكس الواقع، على نحو جعله يؤمن بإمكانية ترجمة لغة الأدب إلى لغة علم الاجتماع. فقد كان مسكونا بهاجس البحث عن المعادل السوسيولوجي للعمل الأدبي. يقول: "وبصفتي نصيرا للتصور المادي للعالم سأقول إن الواجب الأول للناقد يكمن في ترجمة فكرة ذلك النتاج من لغة الفن إلى لغة علم الاجتماع، وفي تحديد ما يمكن أن نسميه بالمعادل السوسيولوجي للظاهرة الأدبية المعطاة"[3]. على أن المقصود بهذا المعادل السوسيولوجي عند بليخانوف ليس المقابلة المباشرة بين العمل الأدبي والواقع الاجتماعي، بل "ما يمثل وجهة نظر ما حول الواقع، أي أحد التصورات الإيديولوجية الموجودة في الساحة

---

(1) فيصل دراج: "الواقعية أم الواقع"، مجلة الكرمل، ع5، 1982، ص: 93.

(2) جورج بليخانوف: الفن والتصور المادي للتاريخ، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1977، ص:59.

(3) نفسه، ص: 59.

الفكرية والتي يلتقي معها العمل الإبداعي"[1]. فالفن، كما يرى بليخانوف، يصور الحياة، والحياة كما ينبغي أن تكون تتباين النظرة إليها بتباين الطبقات لأن الوضع الاقتصادي لتلك الطبقات متباين[2].

بيد أن بليخانوف لم يكتف بالوقوف على الوظيفة الاجتماعية للأدب وإنما ميز بينها وبين آثاره الجمالية. فالنقد المادي الجدلي، من المنظور البليخانوفي، لا يكتفي بإيجاد المعادل السوسيولوجي وإنما يتجاوزه إلى الكشف عن الجانب الجمالي في العمل الأدبي. ذلك أنه، كما يقول بليخانوف "يخون نفسه بنفسه إذا لم يفهم أنه لا يكفي اكتشاف ذلك المعادل، وأن علم الاجتماع لا يجوز أن يغلق الباب في وجه علم الجمال، بل يجب على العكس أن يفتحه أمامه على مصراعيه"[3].

صحيح أن تحديد المعادل السوسيولوجي يحظى بأهمية أكبر إذا ما قورن بالكشف عن الجانب الجمالي وله الأولوية عليه. ولكن "الفعل الأول للنقد، كما لا يغني عن الفعل الثاني، بل يتطلبه بوصفه تتمته الضرورية"[4].

هذا وإذا كان بليخانوف قد أبان عن بعض الوعي النظري باختلاف الإنتاج الإبداعي عن أشكال التعبير الإيديولوجي المباشر، حيث أشار إلى ضرورة التقييم الجمالي للعمل الإبداعي مما جعل الجانب الفني يحظى، في النظرية البليخانوفية للفن، بأهمية كبيرة إلى حد ما، خصوصا إذا وضع الكتاب في سياق الدراسات النقدية المادية الجدلية وقتئذ. غير أننا نلاحظ في الممارسة النقدية إهمالا كبيرا إن لم نقل مطلقا للجوانب الجمالية. فهو يتعامل مع المتون المدروسة، مسرحية كانت أو روائية، باعتبارها نصوصا إيديولوجية خالصة تعبر عن أفكار محددة، فهو لا يدرك إذن، على مستوى الممارسة، أهمية البعد الجمالي في صياغة المضمون الإيديولوجي الروائي والمسرحي، فاقتصر بذلك على الفعل الأول في النقد دون أن يتزحزح عنه إلى الفعل الثاني، وبذلك يكون قد "خان نفسه بنفسه".

---

(1) د. حميد لحمداني: النقد الروائي والإيديولوجيا، المركز الثقافي العربي،ط1، 1991، ص: 58- 59.

(2) جورج بليخانوف، م.م، ص: 129

(3) نفسه، ص: 60.

(4) نفسه، ص:60

2-3: "تروتسكي" واستقلاليـــة الأدب:

لقد شكل "تروتسكي" في كتابه: "الأدب والثورة" محطة أكثر تفتحا في الدفاع عن استقلالية الأدب وعدم إخضاعه لتوجيه الحزب وتقويمه، ف "ليس الفن ميدانا يتطلب قيادة الحزب. فهذا الأخير يحمي، ويحفز، ولا يقود إلا بصورة غير مباشرة. إنه يمحص ثقته للجماعات التي تصبو بصدق إلى الاقتراب من الثورة، ويشجع على هذا النحو إنتاجها الفني. لكنه لا يستطيع أن يتبنى مواقف حلقة أدبية. إنه لا يستطيع ذلك، ولا يجوز له"[1]. بل إن النقد الماركسي، في منظور "تروتسكي"، عندما يترجم لغة الفن إلى لغة علم السياسة لا يريد التحكم في الفن بواسطة مراسيم وتعليمات، وإن كان لا ينفي على الفن الجديد إمكانية الاهتمام بكفاح البروليتاريا بالدرجة الأولى.

صحيح أن الحزب، في رأي "تروتسكي"، لا يعفي نفسه من مسؤولياته تجاه الأدب والأدباء، خاصة أولئك الذين تقترب "رؤيتهم للعالم" من أطروحات الثورة الاشتراكية ولكنه لا يمكن أن يحل محل المؤسسة الأدبية أو بالأحرى النقدية في مقاربة الظاهرة. فـ "تروتسكي" يصر على أنه ينبغي الحكم على الفن انطلاقا من قوانينه الخاصة. بيد أن الماركسية، في نظره، هي وحدها القادرة على تفسير الشروط والظروف التاريخية لكل اتجاه أدبي. أي أنها، بتعبير "تروتسكي"، وحدها القادرة على أن تفسر لماذا وكيف ظهر في هذه الحقبة التاريخية أو تلك، هذا الاتجاه الفني أو ذاك، أي من عبر عن الحاجة إلى تلك الأشكال الفنية، دون غيرها، ولماذا"[2].

فالإيديولوجي والجمالي ليسا وجهين لنفس الظاهرة، ذلك أن الماركسية في بعدها الإيديولوجي من حقها أن تبحث عن الأصول الاجتماعية للفن، خالصا كان أم هادفا، ولكنها تفتقر إلى المشروعية في أن "تجرم البتة شاعرا من الشعراء على العواطف والأفكار التي يعبر عنها"[3].

وعموما، لقد كان "تروتسكي" واعيا بشكل كبير بعدم التماثل بين الجمالي والتاريخي بيد أنه كان "يفتقر إلى الأدوات النظرية لكي يتمكن من تعريف عدم التماثل هذا بدقة"[4].

---

(1) ليون تروتسكي: الأدب والثورة، ترجمة: جروج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط 1، يناير 1975، ص.119.

(2) نفسه، ص: 132-133.

(3) نفسه، ص: 122.

(4) Terry Eagleton: criticism and Ideology, Thetford, Nerfolk, Thetford Press Fourth impression,1984, P: 171.

2-4: التبني الرسمي للواقعية الاشتراكية وخصائصها:

لقد تشكلت في روسيا، في مرحلة ما بعد الثورة البولشفية الاشتراكية، "جماعة الثقافة البروليتارية" بغية خلق ثقافة بروليتارية خالصة. فقد كانت هذه الجماعة "معملا للإيديولوجيا البروليتارية الخالصة"، كما أسماها زعيمها جدانوف. وفي عام 1928 اتخذت اللجنة المركزية للحزب البولشفي قرارا مفاده أن الأدب يجب أن يكون في خدمة الحزب[1]. بيد أن التبني الرسمي لمذهب الواقعية الاشتراكية كان من لدن "أندريه جدانوف" سنة 1934 في مؤتمر اتحاد الكتاب السوفيات الذي أشرف عليه "مكسيم غوركي". وقد كان هذا المذهب ملزما بالجمع بين صدق التمثل وإعادة التشكيل الإيديولوجي وذلك انطلاقا من المنطلق الستاليني الذي حدد وظيفة الأديب، على حد تعبير ترتياكوف، باعتباره "مهندسا للروح"[2].

وقد حمل جدانوف في خطابه أمام المؤتمر على الأدباء البورجوازيين وعلى إبداعهم حيث قال: "ما عسى أن يكتب الأديب البورجوازي وبماذا يمكن أن يحلم وأي حماسة تغدو أفكاره ما دام العامل في البلدان الرأسمالية ليس مطمئنا على مستقبله وغير آمن على نفسه من تبعات أزمة النظام الرأسمالي... ما عساه أن يكتب هذا الأديب البورجوازي والعالم مهدد بين يوم وآخر بالوقوع في أتون حرب إمبريالية جديد؟"[3].

انطلاقا من هذه الرؤية الإيديولوجية الفجة يتجلى التوجه الذي حدده مؤتمر اتحاد الكتاب السوفيات للأدب الواقعي الاشتراكي، ومن ثمة المعايير النقدية المحددة لمقاربة النصوص الأدبية. هذه المعايير التي يمكن القول إنها مختزلة في معطيات إيديولوجية حزبية تبحث في مدى وفاء الأديب/ مهندس الروح، شاعرا كان أم ناثرا، لطروحات الاشتراكية والتزامه بمبادئها، واستلهامه لتصوراتها.

وقد أدى هذا الخطاب الواقعي الاشتراكي إلى امتلاك المقولات الجمالية الواقعية الاشتراكية لعلاقة مباشرة مع "الإيديولوجية العامة" منتجة صيغا من الخطاب الجمالي يظهر وكأنه

---

(1) تيري ايجلتون: الماركسية والنقد الأدبي، م.م.، ص: 42.

(2) Régine Robin, le réalisme socialiste: une esthétique impossible, Payot, 1986, P: 37.

(3) خطاب جدانوف، نقلا عن: فاروق العمراني، تأثير الواقعية الاشتراكية في النقد العربي الحديث، ج1، أطروحة المرحلة الثالثة لنيل شهادة التعمق في البحث، تحت إشراف الأستاذ: توفيق بكار، السنة الجامعية:89-90، ص. 84.

يقلد الصيغ الإيديولوجية "العامة" وإن كان يستحيل، في الحقيقة، الإقرار باختزال النص إلى خطاب إيديولوجي، فنحن أمام إنتاج إيديولوجي مرفوع للقوة الثانية[1].

وباستناد الواقعية الاشتراكية إلى النظرية الماركسية في تحليل المجتمع، وببحثها، انطلاقا من هذا الاستناد، عن البطل الإيجابي وهو "النموذج الإنساني الذي اكتمل خَلقا وخُلقا بعدما تحررت البروليتاريا من سيطرة الطبقة الرأسمالية"[2]، تختلف عن الواقعية النقدية الموروثة عن المجتمع البورجوازي التي كانت تبحث عن تصوير المجتمع ونقد سلبياته دون إعارة أي اهتمام لتقدمية العمل الإبداعي أو رجعيته. فإذا كانت الواقعية النقدية تكتفي بتصوير الواقع في سكونه، ونقده، فإن الواقعية الاشتراكية تسعى، على حد تعبير "غوركي"، إلى "تعضيد انتصارات الحاضر الثورية وتثبيتها وإلقاء الضوء على الأهداف التي نسعى إليها في مستقبلنا الاشتراكي"[3].

والحقيقة أن الأديب الكبير لا يستلهم مظاهر الحياة الاجتماعية ويعكسها بطريقة آلية، وقصر وظيفته في هذه المستويات يؤدي إلى إلغاء خصوصية العمل الأدبي الجمالية، كما أن فيه اعترافا ضمنيا "بأن الكاتب هو من ضحالة القوة الإبداعية بحيث اقتصر على وصف تجاربه الشخصية والاجتماعية دون كبير تغيير فيها"[4].

2-5: اجتهادات "لوكاتش" لتطوير الواقعية الاشتراكية:

لقد جسدت الواقعية في حلتها اللوكاتشية مراجعة لمسار الواقعية الاشتراكية وتخليصا لها مما لحقها من أدران الأرثوذكسية الستالينية. لهذا يدعو لوكاتش إلى ضرورة التمييز الدقيق بين المؤلفات التي تجسد الواقعية الاشتراكية الحقيقية وتلك التي مسخت في العهد الستاليني فجاءت شكلا كاريكاتوريا[5]. فهو يرفض إذن التوجيه القسري الذي خضع له الأدب في ظل الواقعية الاشتراكية الفجة التي وجهت عنايتها إلى مضامين العمل الأدبي دون شكله، مهملة بذلك، في نموذجها

---

(1) Terry Eagleton: criticism and Ideology, P: 81.

(2) محمد شكري عياد: المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، سلسلة عالم المعرفة (الكويت)، ع.177، 1993، ص: 24.

(3) فاروق العمراني.: تأثير الواقعية الاشتراكية في النقد العربي الحديث، م.م.، ص: 88- 89.

(4) محمد خرماش: إشكالية المناهج في النقد الأدبي المغربي المعاصر III، مطبعة أنفوبرانت، فاس، ط1، نونبر 2001.

(5) Lukaces:la signification présente du réalisme critique ed, Gallimard, 1960, P 261.

الانعكاسي الفج، جمالية الأدب. وهو إذ يلح على ضرورة الاهتمام بشكل العمل الأدبي فإنه لا يقصد بهذا الشكل شيئا تقنيا أو لغويا، كما هو الشأن عند الشكلانيين والبنيويين، بل القالب الجمالي المعطى للمضمون والمتجسد في مظاهر تقنية كالزمن السردي، والعلاقة المتبادلة بين الشخصيات، والمواقف ضمن العمل[1]. والشكل الصحيح، حسب لوكاتش، هو الشكل الذي يعكس الواقع بأكثر الطرق موضوعية. فالعمل الذي يبدو شبيها بالحياة ليس واقعيا، في منظور لوكاتش، كما أن العمل الذي يشوه المضامين، بشكل صريح، ليس واقعيا، إن العمل الأدبي في رأيه، "قائم بذاته"[2]، ذلك أن تلقي المبدع للواقع تلق غير واع. ويحدد لوكاتش هذا التلقي غير الواعي للواقع في "المباشرة" التي يقصد بها مستوى معين من تمثل مضمون العالم الخارجي، سواء أتم هذا التمثيل أوالتلقي بقليل أو بكثير من الوعي. على أن أهم شيء في هذه المباشرة هو معرفة ماذا يؤثر في الواقع وعلى من يؤثر[3].

إن واقعية لوكاتش، أو بالأحرى "نموذجه الانعكاسي" على حد تعبير آن جفرسون" و"ديفيد روبي"، بعيدة كل البعد عن أن تكون فجة، فهو لا يجعل أبدا من العمل الأدبي "مرآة مرفوعة قبالة الطبيعة"[4]. إنه على العكس يعتبر الأدب ضربا من الواقع وذا خصوصيات شكلية، ولكنه في نفس الوقت يعكس الحياة الحقيقية، فالفنانون العظام الذين يستحق أدبهم صفة "الواقعية" "هم أولئك الذين يلتقطون المتناغم أو المنسجم في الحياة، ليعيدوا خلق الوحدة الشاملة للحياة الإنسانية"[5]. على أن التطابق الأساس الذي ينشئه "النموذج الانعكاسي" اللوكاتشي يقوم بين شكل العمل الأدبي وبنية الواقع مما يعني أن "القوانين الموضوعية" لتشكل العمل هي التي تمكنه من إعطاء انعكاس دقيق للعالم.

ومهمة الأديب الواقعي، في نظر لوكاتش، هي إبراز القوى النمطية في أشخاص محددين وفي مواقف مجسدة، والسبيل إلى ذلك هو الوصل بين الفرد والكيان الشامل للمجتمع وتشكيل كل خاصية ملموسة في الحياة الاجتماعية على أساس من قوة "العالم التاريخي". فالمقصود بالنمط إذن تلك

---

(1) آن جفرسون وديفيد روبي: النظرية الأدبية الحديثة: تقديم مقارن ـ ترجمة: سمير مسعود، دراسات نقدية عالمية 17، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1992، ص: 203.

(2) نفسه، ص.206

(3) جورج لوكاتش: دراسات في الواقعية ـ ترجمة: نايف يلوز، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط 3ـ 1985، ص: 171.

(4) آن جفرسون وديفيد روبي: م.م ص: 207.

(5) تيري ايجلتون: الماركسية والنقد الأدبي، ص: 34.

الوحدة التركيبية التي تعبر عن جدل الفردي والجمعي في خصائص نمطية قائمة في ظروف نمطية. إنه "الشخصية، أو الموقف في العمل الأدبي، التي تجمع بين حركة التاريخ العامة وعدد من السمات الفريدة والفردية ضمن خصوصية متميزة"[1]. إذ الأدب بهذا المعنى لحظة معرفية تلتقط حركة التاريخ في تقدمها أو بعبارة أخرى إن شرط الأدب كي يصبح ذاته هو أن يرسم أشكال الصراع الاجتماعية التي تدفع المجتمع إلى آفاق تحققه[2]. وفي هذا المتجَه يجب أن نفهم، في اعتقادنا، ما يذهب إليه لوكاتش من أن الواقعية هي أساس الأدب.

إن الواقعية التي يطمح إليها لوكاتش تتجاوز كلا من الواقعية الاشتراكية والواقعية النقدية لتتولد عن تفاعلهما وتلاقحهما، ما دامت الثانية ضرورية لتصحيح أخطاء الأولى وتقويم عيوبها، وذلك "بتدعيم رؤيتها النقدية مستعينة بأفضل ما في الواقعية النقدية أي روحها النقدية كما تجسدت عند عظماء واقعيي القرن التاسع عشر"[3]. فقد كان لوكاتش يقدر الواقعية النقدية ويرى ضرورة استمرارها. بل إن الطابع المستقبلي والدخول إلى دخيلة الطبقة العاملة اللذين يميزان الواقعية الاشتراكية عن النقدية لا ينبغي اعتبارهما امتيازا للأولى، خصوصا وأنها لا تزال تنتمي إلى دائرة الوجود بالقوة أكثر من انتمائها إلى حيز الوجود بالفعل. وهو يؤمن أيضا أن المبدع لا يصبح واقعيا اشتراكيا، بمجرد استلهامه الماركسية أو صدور قرار. فترجمة الوعي الماركسي للواقع إلى شيء جمالي، في نظره، شرط ضروري لكي يكون واقعيا اشتراكيا[4].

2-6: "فيشر" وتطوير الواقعية الاشتراكية:

يسجل "إرنست فيشر"، في إطار محاولته تصحيح مسار النقد الواقعي الاشتراكي، وإخراجه من دائرة الدغمائية الستالينية التي طوقته، أن عبارة "الواقعية الاشتراكية" كثيرا ما أسيء استخدامها، حيث أطلقت على روايات ومسرحيات هدفها الدعاية وإخفاء الأخطاء. لهذا يفضل استخدام عبارة "الفن الاشتراكي" التي تشير إلى موقف لا أسلوب، وتؤكد على المنظور الاشتراكي في فهم الواقع لا

---

(1) آن جيفرسون وديفيد روبي، ص: 207

(2) فيصل دراج: "الواقعية أم الواقع" ص: 95.

(3) G.Lukacs: La signification présente du réalisme critique Op. Cité, P 263

(4) نبيل سليمان: أسئلة الواقعية والالتزام، دار ابن رشد للنشر والتوزيع، ط. 1، 1986، ص 51.

على المنهج الواقعي[1]. ويرى فيشر أن الفن الاشتراكي يختلف عن الواقعية النقدية في كونه لا يقتصر على مجرد نقد الواقع الاجتماعي ورصد جوانبه السلبية، بل يتعدى ذلك إلى موافقة الفنان على أهداف الطبقة العاملة والعالم الاشتراكي، فالفارق بينهما إذن ليس في الأسلوب فقط وإنما الموقف في أيضا[2].

ويصر فيشر، كما هو الشأن بالنسبة إلى لوكاتش، على ضرورة تسلح الفن الاشتراكي بالروح النقدية لأن "الواقعية الاشتراكية الحقة هي أيضا واقعية انتقادية"[3]، ما دام أن "التوازن بين «الأنا» والجماعة لا يمكن أن يصل إلى حالة من السكون، بل لا بد من إعادة هذا التوازن المرة بعد المرة من خلال التناقض والصراع"[4].

بقي أن نشير إلى مسألة تمثل نقلة نوعية في مسار الواقعية الاشتراكية، وهي أن فيشر يلح على ضرورة تفادي الوقوع في خطأ ربط كل عمل فني أو كل عنصر من عناصر الأسلوب بوضع طبقي أو اجتماعي وكذا تفادي الحكم على العمل الإبداعي انطلاقا من تقدمية مؤلفه أو رجعيته. وإن كان يرى أن شرط استقامة التحليل هو الاعتراف بأن المضمون، أي العنصر الاجتماعي، هو العامل الحاسم في الفن، وهو الذي يحدد الأسلوب. بيد أن ذلك لا يعني التركيز على المضمون وإرجاء الشكل إلى المرحلة الثانية. "فالفن هو تشكيل، هو إعطاء الأشياء شكلا، والشكل وحده هو الذي يجعل من الإنتاج عملا فنيا. وليس الشكل أمرا عارضا أو طارئا أو ثانويا"[5]، بل إن المضمون والشكل يرتبط كل منهما بالآخر ارتباطا جدليا.

ولا ينبغي أن ننسى أن فيشر يذهب إلى أنه بالرغم من كون الفنان أو الكاتب الاشتراكي ملزما بتبني وجهة النظر التاريخية للطبقات العاملة، فإنه ليس مجبرا على الدفاع في عمله الإبداعي عن أي عمل أو قرار يتخذه أي حزب أو شخصية تمثل هذه الطبقات العاملة[6].

---

(1) إرنست فيشر: ضرورة الفن، ترجمة أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1971، ص: 140.

(2) نفسه، ص: 140.

(3) نفسه، ص: 147.

(4) نفسه، ص: 148.

(5) نفسه، ص: 201.

(6) نفسه، ص: 146.

3- مقولة الانعكاس في نموذجين من النقد الواقعي الاشتراكي لروايات "نجيب محفوظ"

3-1: النموذج الأول: في الثقافة المصرية، لعبد العظيم أنيس ومحمود أمين العالم

يعد كتاب "في الثقافة المصرية" أول إصدار نقدي عربي تبنى بشكل واضح الواقعية الاشتراكية في مقاربة الأدب العربي، بعد أن أبان عن وعي نظري بالمنهج الذي يتسلح به في خمسة فصول تغطي أكثر من ثلاثين صفحة من مساحة الكتاب، لهذا اخترناه نموذجا للخطاب النقدي الواقعي الاشتراكي حول تجربة نجيب محفوظ الروائية، رغم أن المتن الذي يدرسه لا يقتصر على المتن المحفوظي، وإنما يتجاوزه إلى نصوص أخرى عديدة (شعرية، ومسرحية، وروائية). لهذا سنقتصر، في هذه الدراسة المتواضعة، على مقاربة الممارسة النقدية في المقالتين اللتين كرسهما الناقد عبد العظيم أنيس لدراسة الرواية المصرية الحديثة عند نجيب محفوظ (من توفيق الحكيم إلى نجيب محفوظ ـ وقفة عند نجيب محفوظ).

تبدو المقدمة التي وضعها "حسين مروة" للكتاب (ضمن المقدمة النظرية) تأطيرا وتلخيصا، في معظمها، لمجمل المشروع النظري لعبد العظيم أنيس ومحمود أمين العالم. فقد أوضح "مروة" أن "واضعي هذه الدراسات" إنما وضعاها وهما يخوضان معركة فكرية... بين ثقافة تنعكس فيها آراء وأفكار ومفاهيم وقيم تسند مصالح فئة من المجتمع يكاد يتلاشى دورها التاريخي وينقضي، وبين ثقافة تنعكس فيها آراء ومفاهيم وقيم تريد أن تدل على مكان فئة تلد في المجتمع جديدا لكي تنقل هذا المجتمع إلى دور تاريخي جديد (ص5).

يظهر جليا، ها هنا، المسعى الاجتماعي الطبقي للدراسات الواردة في الكتاب، ومنها طبعا تلك الخاصة بتجربة نجيب محفوظ. فهي تضع نفسها في خضم الثقافة البروليتارية الواعدة، وتؤطر ذاتها ضمن المدرسة الحديثة التي "تريد أن تربط الأدب بالمجتمع ربطا حيا، وأن تجعل منه صورة صادقة ومرآة مبدعة لحياة المجتمع في قلقه وأمله وتطوعه" (ص23)، وإيمانا منها أن الأدب نتاج اجتماعي، وبالتالي فمن واجبه الانخراط بشكل واضح في عملية التغيير الاجتماعي، واستيعاب القضايا الوطنية والمجتمعية وعكسها في مضامينه بشكل متطور، فـ"لا يكفي أن يكون فهم الأديب متكاملا، وإنما ينبغي أن يكون متطورا كذلك" (ص26)، أي أنه بالإضافة إلى أن تعبر نظرته عن الفهم المترابط للكون والمجتمع يجب أن تحمل تصورا لمستقبل الإنسان، ومن ثمة يصير الأدب "رسالة" والأديب "رسولا مسؤولا".

وينفي الكاتبان أنيس والعالم أن يكون اهتمام النقد الواقعي منصبا على البعد الاجتماعي وحده، بل إنه يركز على العمل الأدبي صورة ومادة على اعتبار أن صورة الأدب "ليست هي اللغة، بل هي عملية داخلية في قلب العمل الأدبي لتشكيل مادته وإبراز مقوماته" (ص33). ويتجلى، ها هنا، الفهم الوظيفي للصورة وما بينها وبين المادة من تداخل وتفاعل ما دامت هذه المادة "عمليات متشابكة ومتفاعلة يفضي بعضها إلى بعض إفضاء حيا، لا تعسف فيه ولا افتعال" (ص33).

إن الرؤية النظرية التي ينطلق منها الناقدان في فهم العلاقة بين الصياغة والمادة رؤية جدلية تقر بالتفاعل والتشابك بينهما، ومن هذه الرؤية يخلص الناقد إلى أن "المعاني وحدها قيم متحجرة لا تصلح مادة للعمل، بل هي وسيلة من وسائله المختلفة لتحقيق أهدافه وخلق ارتباطاته المتكاملة" (ص33). ومن ثم فالإبداع الأدبي، من منظور أنيس والعالم، "ليس لغة ومعاني بل هو تركيب عضوي يتألف من عمليات بنائية تتكامل فيها الصورة والمادة تكاملا عضويا حيا" (ص36).

يستفاد من هذه المعطيات والأفكار النظرية استناد أنيس والعالم إلى المرجعية الواقعية الاشتراكية فيما يتعلق بوظيفة الأدب الاجتماعية الطبقية، والنظر إلى العلاقة بين شكله ومضمونه نظرة جدلية.

هذا على مستوى التصور النظري. أما على مستوى الممارسة، فنشير، بداية، إلى أن الناقد قد ينحرف عن المنطلقات النظرية المنهجية التي يعلن عنها صراحة أو ضمنيا. فلا شيء يضمن وفاءه بوعوده، وتحويله هذه المنطلقات من دائرة الوجود بالقوة إلى حيز الوجود بالفعل دون تجاوزات أو خروقات. بل إنه قد يحدث أحيانا أن يتملص الناقد، على مستوى الممارسة النقدية، مما التزم به على مستوى المقدمة المنهجية، فتأتي هذه الممارسة مخالفة تماما للخطة المرسومة وللمنهج المتبنى. لهذا سنحاول في هذه المرحلة متابعة ممارسة عبد العظيم أنيس لرصد كيفية تعامله مع روايات نجيب محفوظ.

لعل أهم جانب يهيمن على وصف عبد العظيم أنيس للروايات المدروسة هو تقديم الشخصيات. بل إن هذا التقديم يشكل عنصرا شبه ثابت في وصف النصوص الروائية المحفوظية التي اتخذها الناقد متنا لدراسته. ويتسم هذا الوصف بالتركيز على الوظيفة الاجتماعية لهذه الشخصيات وانتمائها الطبقي (ص: 100-101-102).

علاوة على ذلك يصف الناقد لغة الرواية، أو بالأحرى لغة الحوار فيها، فيرى أنه من العيب الفني إصرار نجيب محفوظ على إدارة الحوار بالعربية الفصحى، فلولا هذا الإصرار "لكان

حظه من النجاح الفني أوفر وأكمل"، بل "إن نجيب محفوظ يستفز القارئ بحواره الفصيح الذي يجري على لسان شخصيات من صميم قلب الشعب المصري وأحيائه الشعبية" (ص109). ويتساءل الناقد عن سر إصرار محفوظ على إدارة الحوار بالفصحى، وهو يعلم أن الناس وخصوصا في "زقاق المدق" لا يتحدثون هكذا، وأنه حين يفعل ذلك إنما يضع بين القارئ وبين الغوص إلى أعماق الشعور بالموقف الدراماتيكي حاجزا واضحا". ويخلص إلى إجابة فحواها أن الكاتب "قد راقب الجو الشعبي المصري الأصيل من الخارج... ولم يعش هذه التجربة الإنسانية في زقاق المدق كواحد من شخصياته الأصيلة" (ص. 110). إن الكاتب قد لجأ، في نظر أنيس، إلى الحوار بالفصحى باعتباره مثقفا "يرى الغابة من الخارج" لتغطية موقفه فكان لذلك غير صادق مع نفسه ولا مع شخصيته.

وبذلك، فالناقد ينطلق من خلفية واقعية ترى ضرورة المطابقة بين اللغة والمستوى الطبقي، وهو هاهنا يغفل أن "الحوار ليس وحده المظهر الأساسي لثقافة الشخصية الروائية أو عمقها الفكري، إذ أن دقة ملاحظة الروائي واعتناءه برسم ملامح شخصيته الجسدية والنفسية وضبط علاقتها بالمكان وسائر الشخصيات في نفس الرواية يجعلنا ندرك الفوارق الدقيقة بين الشخصيات مما يجعل لغة الحوار تكاد تكون ثانوية"[1].

وإذ يهتم عبد العظيم أنيس بمحتوى الروايات المدروسة محاولا الربط بينها وبين الواقع انطلاقا من مرجعيته الواقعية الاشتراكية، فإنه يخلص، من خلال وصفه لشخصياتها ومقاربته لها، إلى أن هذه الشخصيات "تصور البورجوازية المصرية في عصرها الجديد" (ص100)، ويستشف، مركزا على الانتماء الطبقي للشخصيات، "أن البورجوازية الصغيرة في المدينة الكبيرة (القاهرة) هي الشريحة الاجتماعية التي توفر نجيب محفوظ على دراستها بكل أوهامها وفرديتها، بكل آمالها وتناقضاتها، بكل رغبتها في التخلص من الجذور القديمة التي تربطها بالطبقات الشعبية الفقيرة" (ص101). ويستخلص الناقد من النهاية المأساوية لأبطال روايات محفوظ دلالة على كارثية نهاية البورجوازية الصغيرة "حين تخرج تبحث عن حل فردي لتناقضاتها بعيدا عن الحل الاجتماعي" (ص104).

إن هذه القراءة ناتجة عن المسلمة التي انطلق منها "أنيس" والتي مفادها أن "نجيب محفوظ هو كاتب البورجوازية الصغيرة، وليس المعبر عن القوى الاجتماعية الجديدة، التي تكافح لكي تؤكد وجودها" (ص100). وهنا يمكن أن نسجل ما وقع فيه الناقد من مغالطة حين وحد بشكل مطلق

---

(1) فاروق العمراني: النقد والإيديولوجيا، ص– بحث في تأثير الواقعية الاشتراكية في النقد العربي الحديث، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية بتونس، سلسلة 8، مجلد 17، 1995، ص: 226.

بين نجيب محفوظ الكاتب ونجيب محفوظ الإنسان، ناسيا أو متناسيا أن الكتابة الفنية بصفة خاصة قادرة على أن تتجاوز وعي كاتبها إلى ما وراءه بحيث يمكنها أن تكشف عن تناقضاته هو وتناقضات طبقته، ويمكن أن تشكل تهديدا للإيديولوجية المعلنة لصاحبها وطبقته"[1].

وعموما إن التفسير الاجتماعي في قراءة "عبد العظيم أنيس" لـ "نجيب محفوظ" لا يعدو أن يكون مجرد مقابلة انعكاسية بين العالم الروائي عند "نجيب محفوظ" وبين الواقع الاجتماعي. أو بتعبير آخر، لقد كان "أنيس" يرى في الوضع الاجتماعي المتخيل في أعمال "نجيب محفوظ" الروائية الإبداعية مرآة عاكسة للوضع الاجتماعي المصري. إلا أن الروائي لم يتوفق، في نظره، في تلخيص الواقع، فهو في رواية "فضيحة في القاهرة" مثلا لا يقدم، في نظر الناقد، إلا "قاهرة الأفاقين (...) والمنافقين والوزراء المرتشين... لم يعكس لنا إلا جانبا من القاهرة الجديدة، أما جوانبها الأخرى المتمثلة في مظاهرات الطلاب السياسية، واضطرابات العمال النقابية فلن تجد لها أثرا يذكر عنده" (ص108).

هذا ولا يلجأ الناقد إلى دراسة البناء الفني الداخلي للرواية. فلم يتطرق بتاتا للحبكة أو تركيب الزمن أو صورة المكان، كما أنه لا يلجأ إلى دراسة الأسلوب وفق المقاييس البلاغية على عكس ما كان سائدا في الدرس النقدي الروائي العربي وقتئذ.

وهكذا يصعب الحديث عن دراسة جمالية، بالمعنى الصحيح للكلمة، عند "عبد العظيم أنيس". وحتى عندما تحدث عن الوحدة العضوية بين الشكل والمضمون أو الصياغة والمادة، فإنه ظل عاجزا، على المستوى التطبيقي، عن الكشف عن مقدار الترابط الطبيعي والتداخل الحي بين الجانب الفني والجانب الاجتماعي، فقد اقتصر على دراسة "الدلالة الاجتماعية للمضمون الأدبي" على حد تعبير الناقد "سيد البحراوي"[2]. أما الشكل فقد كان تابعا للمضمون بشكل واضح، وإذا اعتبرنا تبعية الشكل للمضمون علاقة ترابط، فإنها لا تعدو أن تكون علاقة ترابط علي لا ترابط عضوي[3].

وبهذا يكون الناقد قد ابتعد عن الطريقة الجدلية في فهم العلاقة بين الشكل والمضمون ليعانق المقاربة البلاغية القديمة التي نظرت إلى هذه العلاقة نظرة سببية بسيطة. وهنا يكمن ضعف استيعاب ناقدنا لبعض معطيات الواقعية الاشتراكية المستندة إلى مفهوم الجدل الماركسي.

---

(1) سيد البحراوي: البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث، دار شرقيات-القاهرة، ط1، 1994، ص: 91.

(2) نفسه، ص: 96.

(3) نفسه، ص: 96.

3-2: النموذج الثاني: مع نجيب محفوظ، لأحمد محمد عطية

لم يصدر أحمد محمد عطية كتابه "مع نجيب محفوظ" بمقدمة منهجية واضحة، وإنما اكتفى بتوضيح سبب اختياره لكتابات "نجيب محفوظ" الإبداعية متنا للدراسة. فإذا كان يكتب عن نجيب محفوظ، فلأنه "كاتب معاصر وصادق وملتزم. ولأن نجيب محفوظ فنان ثري توحي كتاباته بانطباعات ومفاهيم شتى، ولأن نجيب محفوظ هو ضمير عصره" (ص9).

إن هذا التسويغ يجعل أفق انتظار القارئ مفتوحا، منذ البداية، على مسائل تتعلق بصدق محفوظ والتزامه وشهادته على العصر. أو بتعبير آخر إن القارئ سينتظر أن يجيب عمل الناقد عن سؤال: وأين يتجلى صدق نجيب محفوظ والتزامه وشهادته على العصر؟

ولعل القاموس النظري الذي يستخدمه الناقد، بدءا بالمفاهيم الثلاثة السابق ذكرها (الصدق، والالتزام، والشهادة على العصر)، بالإضافة إلى مفاهيم أخرى تتخلل الدراسة (تقدمية – رجعية - ثورية- اشتراكية- الطبقة المتوسطة- وثيقة سياسية- الواقعية الاشتراكية- تناقضات الواقع...)، لعل هذا القاموس يكفي لنكون صورة واضحة عن التصور المنهجي للناقد وعن أصول هذا التصور. وهو تصور يركز على المضامين السياسية لروايات نجيب محفوظ، ويرتكز على الدعوة الاشتراكية في صورتها المادية.

يمكننا القول في البداية إن تقديم شخصيات النصوص الروائية يغلب على غيره من جوانب الوصف. والملاحظ في هذا التقديم أن الناقد يركز على وصف وتحديد الانتماء السياسي- الإيديولوجي والطبقي، مبرزا مظاهر الثورية أو التمرد في كل شخصية. وبقدر ما تبدو له الشخصية أكثر ثورية بقدر ما يوفيها الحق في الوصف والتحليل أكثر. وهو يستخلص "أن نجيب محفوظ تناول الثوري تناولا سطحيا، فهو موصوف في الغالب من الخارج وليس من الداخل" (ص38).

ويستعمل الناقد عدة مفاهيم لوصف شخصيات روايات نجيب محفوظ، منها مفهوم الشخصية المسطحة، حيث تبدو شخصيات رواية "حب تحت المطر" "مسطحة وآلية تفتقر إلى حيوية الحياة وحرية الحركة"، لأن الروائي يحشو فم شخصياته بما يريده لها من آراء وأفكار (ص180). وهو مفهوم يعبر من خلاله أحمد محمد عطية عن وعي بخصوصية العمل الفني والفرق بين آراء المؤلف وآراء شخصياته حين يذهب إلى ضرورة أن "يترك الفنان شخصياته تتحرك في حرية وتفصح عن آرائها بعفوية وتوافق مع مشكلاتها الخاصة حتى لو تعارضت مع آراء الروائي ذاته" (ص180).

وهو ما يختلف عما ذهب إليه "عبد العظيم أنيس" حين سوى بين موقف الكاتب وموقف الشخصية وحاسب "نجيب محفوظ" انطلاقا من آراء شخصياته.

كما يتناول الناقد بالوصف، ولو لماما، صراع الأبطال ذوي الانتماءات الإيديولوجية المختلفة في روايات "محفوظ". لننظر في قوله مثلا: "وإذا كانت القاهرة الجديدة قد عرضت في حياد تام الصراع بين البطل الثوري والرجعي فإن السكرية خاتمة الثلاثية وضحت بجلاء من خلال عرض مواقف عبد المنعم شوكت السياسية مدى رجعيته وكيف أن المستقبل بيد البطل الثوري وإيمانه الشديد بالمستقبل وبالإنسان ..." (ص41).

وهكذا فإن اهتمام الناقد كان متركزا على وصف الشخصيات على حساب غيرها من العناصر التي لم يهملها بشكل مطلق، ولكن جاءت الإشارة إليها قليلة ومقتضبة.

وقد تبين لنا أن الناقد كثيرا ما كان يربط بين الشخصيات وبين أشخاص مصريين. ولا غرابة، فالناقد مسكون بهاجس المقارنة بين محتوى الرواية المحفوظية وبين الواقع السياسي. فنراه يربط بين الوضع الطبقي للثوري وهو وضع بورجوازي متوسط وبين قادة الحركة الثورية في مصر. يقول: "وفي الواقع هذا النموذج ليس غريبا على الحركة الثورية في مصر فقد تولى زعامتها المثقفون في أغلب الأحيان وكان العمال في قاعدة التنظيمات الثورية. بل وكثيرا ما خلت هذه القواعد من العمال وتحولت إلى تنظيمات نظرية للمثقفين"(ص: 38). كما يعتبر "القاهرة الجديدة" "معايشة حقيقية قام بها نجيب محفوظ للمجتمع المصري ولأفكاره" (ص: 117).

لا جرم أن تصدر عن الناقد مثل هذه الأحكام والتأويلات وهو يعتبر الرواية المحفوظية "الرواية الفنية المكتملة البناء الواعية سياسيا واجتماعيا بخلفية الثورة وأرضية الصراع الطبقي" (ص:54). وهذا ما سوغ له تقديم "درس تاريخي" عن ثورة 1919 والأوضاع العامة إبانها استغرق خمس صفحات (من ص 55 إلى ص 59)، ليبحث انعكاس هذه الثورة في "الثلاثية" التي يرى أنها "ليست وثيقة اجتماعية فحسب وليست أيضا مجرد وثيقة تاريخية، ولكنها وثيقة اجتماعية تاريخية فذة" (ص: 60).

إن الناقد إذن رغم ما يعبر عنه، بين الفينة والأخرى، من وعي نظري بالفرق بين العمل الأدبي والواقع، يقع ضحية البحث الوثائقي ومقاربة المضامين الروائية باعتبارها انعكاسا تاما لأحداث الواقع.

الأحكام الإيديولوجية:

يقول "أحمد محمد عطية" متحدثا عن نجيب محفوظ: "بل إن رواياته التاريخية الأولى "رادوبيس" و"عبث الأقدار" و"كفاح طيبة" كلها روايات ذات مضمون اجتماعي وسياسي تقدمي تفضح النظام الملكي الفاسد، مستعينة بالرمز وبالتاريخ لتصل إلى هدفها إبان فترة الجذر الثوري التي عاشتها مصر في الثلاثينات" (ص: 124-125). ولا يخفى ما في هذه القولة من تعبير عن موقف الناقد الساخط على النظام الملكي المصري والمتعاطف مع الحركة الثورية.

ويتجلى الموقف الإيديولوجي في نقد الناقد من خلال استعماله لمفاهيم ومصطلحات إيديولوجية نذكر منها على سبيل القصر: رجعي وثوري / تقدمي، حيث يقترن لديه الرجعي بالشخصية السلفية ذات المرجعية الدينية، في حين توصف بالتقدمية الشخصية اليسارية ذات المرجعية الاشتراكية. فالثوري "هو التقدمي الذي لا يكف عن الإيمان بحركة تغيير المجتمع ويقترن لديه الإيمان بالعمل الدائب من أجل التقدم بالمجتمع(...) وإيمانه هذا إيمان مستقبلي وليس إيمانا سلفيا" (ص:31).

ولننظر ما في القولة التالية من شحنة إيديولوجية تبتعد عن إطار النقد الأدبي الذي يرنو إلى فك رقبات العمل الإبداعي وسبر أغواره الفنية: "لقد مزق نجيب محفوظ في "السكرية" كل التنظيمات الفاشستية والرجعية. وأصبح واضحا من تطور سير الحوار الممتع والنقاش بين أحمد شوكت وسوسن حماد، مدى تفاهة الفكر الرجعي والتنظيمات الإرهابية ومدى مجافاتها لروح العصر وثقافته وعقله" (ص:41).

ولا غرابة أن يصدر الناقد أحكاما إيديولوجية وأن يبسُط تحليلات سياسية مادام الأدب، في نظره، ليس إلا ذريعة للسياسة وأن نجيب محفوظ فنان يستخدم الفن للتعبير عن آرائه السياسية (ص: 172). فالقاهرة الجديدة مثلا "بانوراما اجتماعية سياسية، وإن لم تصل بالصراع إلى موقف حاسم. إلا أنه يكفيها كرواية أن تضمنت ميلاد أول بطل ثوري في الرواية المصرية" (ص: 36)، و"ميرامار رواية نقدية سياسية تجعل من السياسة مادتها الرئيسية عن طريق تقديم أنماط واقعية لبعض المشتغلين بالسياسة" (ص: 98).

التركيز على الجانب الطبقي:

يرى الناقد أن الثوري في روايات نجيب محفوظ "بورجوازي متوسط وليس بروليتاريا"، وهو يربط ذلك، كما رأينا آنفا، بالواقع المصري، كما يربطه أيضا بالانتماء الطبقي للمؤلف، ذلك أن "نجيب محفوظ هو كاتب الطبقة المتوسطة. وقد أجاد كاتبنا الكتابة عن هذه الطبقة" (ص: 53). بل إن نجيب محفوظ في رأي الناقد إذا لجأ إلى تناول شخصيات من غير هذه الطبقة كالعمال والفلاحين، فإنها تبدو مسطحة وموصوفة من الخارج وتفتقر إلى دقته وولعه بالتفاصيل" (ص: 53).

إن "محفوظ" إذن محكوم عليه من لدن الناقد، بحكم انتمائه الطبقي، ألا يخوض في غير قضايا الطبقة المتوسطة، وألا يرصد إلا شخصياتها. وفي هذا، في نظرنا المتواضع، تنقيص من قدرة الفنان التخييلية. فهو ليس بحاجة دائما إلى التجربة الواقعية لكي ينتج إبداعه. بل إن فنانا من طينة نجيب محفوظ، فيما نعتقد، لقادر على تصوير مختلف الطبقات وقضاياها. بيد أن للناقد ما يشفع له في تصوره ما دام التفسير الطبقي يعتبر من الأركان الركينة للمدرسة الواقعية الاشتراكية، وإغفال الناقد للناحية الطبقية في نظرته إلى الآثار الأدبية يجعله بمنأى عن صفوف المدرسة الواقعية الاشتراكية في بعض اتجاهاتها[1].

4- خلاصة واستنتاجات:

في ختام هذه الدراسة المتواضعة، نحاول أن نسجل بتركيز أهم الخلاصات والاستنتاجات التي توصلنا إليها:

لقد حاولت الماركسية أن تجعل من الأدب واجهة من واجهاتها النضالية. بيد أن ذلك لم يكن على درجة واحدة من الرؤية والممارسة. فقد رأينا أن مجموعة من المنظرين و"النقاد" الماركسيين أبدوا تفهما، ولو نسبيا، لخصوصية العمل الإبداعي، واستقلاله عن البنية الأساس ولم يحاكموا الإبداع انطلاقا من المرجعية الإيديولوجية والطبقية لمبدعه. إلا أن الواقعية الاشتراكية، بعد ميلادها الرسمي عام 1934، وتماشيا مع ديكتاتورية "ستالين" التي رعتها، أفضت إلى إخضاع الأدب لمجموعة من المقولات السياسية والإيديولوجية الجاهزة ولرقابة الحزب الصارمة، وقد جعلت من النقد أداة

---

(1) حنا عبود المدرسة الواقعية في النقد العربي الحديث، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1978، ص: 257.

في يد خدام الحزب الأوفياء لفضح كل من لا ينضبط في كتاباته لمبادئ الثورة الاشتراكية واضطهاد كل من لا يعمل على تنوير الطبقة البورليتارية. وهي في كل ذلك لا تبالي بخصوصية العمل الإبداعي وأدبيته، إيمانا منها أن الأديب لا يعدو أن يكون "مهندسا للروح البشرية"، ولكن بعد أن هندس له.

أمام هذه الفجاجة في تصور الواقعية الاشتراكية لمقولة الانعكاس، وهذه الاختزالية التي طبعت النقد الواقعي الاشتراكي، جاءت محاولات لتقويم اعوجاجها، معتبرة ما آلت إليه مجرد اتجاه تحريفي للواقعية الاشتراكية الأصيلة. وقد اقتصرنا على نموذجين شكلا محطة هامة في مسيرتها وقفزة نوعية في مسارها. فقد رفض كل من جورج لوكاتش وإرنست فيشر الطابع الأرثوذوكسي الستاليني الذي حنطها. فالواقعية في رأي لوكاتش لا تنعكس في العمل كصورة مرآتية وإنما كبنية مستقلة ذات أدوات شكلية متميزة. أما فيشر فيلح على ارتباط الشكل والمضمون ارتباطا جدليا.

وقد تولينا في الشق التطبيقي من هذه الدراسة المتواضعة تحليل كتاب "في الثقافة المصرية"، خصوصا جزأه النظري وفصلين تطبيقيين، بحثا عن تجليات مقولة الانعكاس فيه. وقد انتهينا إلى أن "الناقد" عبد العظيم أنيس رغم ما يسطره (مع شريكه في الكتاب: محمود أمين العالم) من أهداف لربط الصياغة بالمضمون في الأعمال التي يريد مقاربتها، فإن واقعيته جاءت آلية تربط، بطريقة فجة، بين شخصيات وأبطال الروايات المحفوظية وبين أشخاص وطبقات المجتمع المصري، وتجعل من الانتماء الطبقي لنجيب محفوظ معيارا مسبقا للحكم على أعماله. وقد أغفل "أنيس" البنية الداخلية للعمل الإبداعي المحفوظي.

أما المصدر الثاني الذي تولينا دراسته، وهو كتاب "أحمد محمد عطية" "مع نجيب محفوظ" فرغم ما يبديه من وعي نظري بخصوصية العمل الفني، فإنه، على مستوى الممارسة، يلغي استقلالية الكتابة ويتعامل مع روايات نجيب محفوظ باعتبارها فيضا من الأفكار تكشف عن موقف، رابطا إياها بأحداث سياسية. ومن ثمة فهو يجعل من هذه الأحداث منتجا وحيدا للأدب. ورغم الفترة المتأخرة التي كتب فيها الكتاب، فإنه لم يستوعب التطور الذي عرفته الواقعية الاشتراكية خاصة مع لوكاتش وفيشر. فقد ظل يناقش كلا من المضامين والجوانب الفنية على حدة دون أن يربط بينهما ربطا جدليا. وهو يتعامل مع الواقعية باعتبارها منعكسة في روايات "محفوظ" كصورة مرآتية بسيطة وليس كبنية تامة في ذاتها، لها أدواتها الشكلية.

المصادر والمراجع

أ- باللغة العربية

1- أحمد محمد عطية، حوار مع نجيب محفوظ، دار الجيل بيروت، ط.2، 1983.

2- إرنست فيشر، ضرورة الفن، ترجمة أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1971.

3- آن جفرسون وديفيد روبي، النظرية الأدبية الحديثة: تقديم مقارن، ترجمة: سمير مسعود، دراسات نقدية عالمية 17، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1992

4- تيري ايجلتون، الماركسية والنقد الأدبي، ترجمة جابر عصفور، منشورات عيون، الدار البيضاء، ط 2، 1986.

5- جورج بليخانوف، الفن والتصور المادي للتاريخ، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1977.

6- جورج لوكاتش، دراسات في الواقعية، ترجمة: نايف يلوز، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط 3، 1985

7- حميد لحمداني، النقد الروائي والإيديولوجيا، المركز الثقافي العربي،ط1، 1991.

8- حنا عبود المدرسة الواقعية في النقد العربي الحديث، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1978.

9- سيد البحراوي، البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث، دار شرقيات-القاهرة، ط1، 1994.

10- صلاح فضل، منهج الواقعية والإبداع الأدبي، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1986.

11- عبد العظيم أنيس ومحمود أمين العالم، في الثقافة المصرية، دار الأمان للنشر والتوزيع - الرباط، ط.2، 1988.

12- فاروق العمراني: النقد والإيديولوجيا – بحث في تأثير الواقعية الاشتراكية في النقد العربي الحديث، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية بتونس، سلسلة 8، مجلد 17، 1995.

13- فاروق العمراني، تأثير الواقعية الاشتراكية في النقد العربي الحديث، ج1، أطروحة المرحلة الثالثة لنيل شهادة التعمق في البحث، تحت إشراف الأستاذ: توفيق بكار، السنة الجامعية:89-90.
14- فيصل دراج، "الواقعية أم الواقع"، مجلة الكرمل، ع5، 1982.
15- ليون تروتسكي، الأدب والثورة، ترجمة: جروج طرابيشسي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط 1، يناير 1975.
16- محمد الباردي: "الخطاب الروائي بين الواقع والإيديولوجيا"، فصول: م2، م5، ع4، 1985.
17- محمد خرماش، إشكالية المناهج في النقد الأدبي المغربي المعاصر III، مطبعة أنفوبرانت، فاس، ط1،نونبر 2001.
18- محمد شكري عياد، المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، سلسلة عالم المعرفة (الكويت)، ع177، 1993.
19- نبيل سليمان: أسئلة الواقعية والالتزام، دار ابن رشد للنشر والتوزيع، ط. 1، 1986.

ب- بالفرنسية والإنجليزية:

20- G. Lukaces, la signification présente du réalisme critique éd. Gallimard, 1960.
21- Henri Arvon, L'esthétique marxiste, PUF, Paris, 1970.
22- Johanna Natali-Smit, « A propos des chats de Baudelaire », in: la logique du plausible, essais d'épistémologie pratique en sciences humaines, éditions de la maison des sciences de l'homme, Paris, 2ème éd.,1987.
23- Régine Robin, le réalisme socialiste: une esthétique impossible, Payot, Paris, 1986.
24- Terry Eagleton, criticism and Ideologiy, Thetford, Nerfolk, Thetford Press, 1978.

إشكالية المنهج في البحوث الأدبية
داخل كليات الآداب والعلوم الإنسانية

أ.د. مصطفى سلوي
جامعة محمد الأول/ وجدة

مقدمة:

يُطْلَقُ اصطلاح المنهج، وعلى الفور تُحَدَّدُ دائرة الاختصاص التي ينتمي إليها، انطلاقا من المجال المعرفي الذي سيخوض فيه. ذلك بأن تنوع شعب المعرفة داخل الجامعة المغربية، والجامعات العربية بصفة عامة، بل وداخل الكلية الواحدة من كليات هذه الجامعات، يجعلنا حُيالَ تنوع منهجي لافت للنظر. فالمشتغلون عل سبيل المثال في شعبة التاريخ أو الجغرافيا أو الجيوماتية لهم مناهجهم الخاصة بمجالاتهم المعرفية، وكذا الشأن بالنسبة إلى الباحثين المنتمين إلى شعبة الدراسات الإسلامية الذين تفرض الحقول المعرفية التي يشتغلون بها نوعية خاصة من المناهج.

وإذا كان هذا هو حديث المنهج بالنسبة إلى المجالات المعرفية التي تتشكل منها كلية ككلية الآداب، فما بالك بتنظيرات المنهج وتطبيقاته في كليات العلوم والتقنيات، وكلية الطب والصيدلة، وكلية العلوم القانونية والاقتصادية والاجتماعية، وكليات التربية والفلسفة وعلم النفس وعلم الاجتماع، وغير ذلك من المجالات المعرفية التي لا يمكن حدها في ضوء التطورات الهائلة التي تشهدها سوح المعرفة...

أما شعبة اللغة العربية وآدابها، فقد تكون من أكثر الشعب اهتماما بالمنهج؛ إذ لا أحد من الباحثين الذين يشتغلون في هذه الشعبة لا يتحدث لك عن المنهج؛ بالرغم من أن حديثه ذاك ملفوف بكثير من الضبابية وانعدام الدقة. وقد يكون مرجع ذلك بالأساس إلى غياب درس المنهج بكلياتنا، على اختلاف مشاربها، بالإضافة إلى انعدام الرؤية السليمة، خاصة التطبيقة منها، لهذا المعطى الذي يعتبر من أهم الأدوات التي تعتمد عليها المعرفة في تحقيق تطور حقولها.

وتأتي هذه الدراسة لأجل توضيح جملة من الأخطاء والمزالق التي يقع فيها الباحثون، وهم مقبلون على إعداد بحوثهم ورسائلهم وأطاريحهم الجامعية العليا؛ سواء تلك التي تقع في الجانب التنظيري، أم تلك التي يعمل فيها أصحابها على مقاربة بعض النصوص الأدبية في القصة أو الرواية

أو المسرح أو الشعر. وهنا بالذات تبرز إشكالية المنهج كواحدة من أكبر الإشكالات التي تحول دون الإنجاز السليم لهذه البحوث، وكذا بقائها في مستويات دون المقاصد التي يرجوها الباحث أو الأستاذ المشرف.

ومما تجدر الإشارة إليه أن حديث المنهج في اتصاله بالمعرفة، بالغ الأهمية بالنسبة إلى الباحثين الذين يتعاطون الدراسة الأدبية بمختلف حقولها. واللافت للانتباه أن أكثرهم يُقْبِلُ على هذه البحوث دون أدنى معرفة بمفهوم المنهج وأصوله وقواعده وكيفية اشتغاله داخل هذا الحقل أو ذاك. الشيء الذي يفضي إلى أخطاء فادحة على مستوى النتائج المتوصل إليها، ناهيك عن الصورة التي يخرج عليها البحث؛ إذ لا يعدو أن يكون نقلا لمعلومات بطريقة أو بأخرى، وترتيبها وفق تصميم هو أيضا يخلو من أي رؤية منهجية. وهكذا تتوالى الأخطاء، والسبب في كل ذلك عدم وضوح الرؤية بالنسبة إلى هذا الذي ندعوه (المنهج)...

وللإشارة، فإن حديث المنهج ينبثق أساسا من تلاقح بين فعلين اثنين يقع كل واحد منهما في زمن بعيد عن زمن الآخر: الأول هو زمن الإبداع الذي يحتضن فعل الكتابة/ الإبداع، والثاني هو زمن القراءة الذي يفي بحضور فعل كتابة ثان يدعوه البعض نقدا، ويدعوه البعض الثاني قراءة أو تحليلا أو تطبيقا أو مقاربة أو غير ذلك من التسميات. المهم أن حديث المنهج يقع في نهاية الأمر بين زمنين وبين كتابتين مختلفتين عن بعضهما كل الاختلاف.

وتأتي هذه الدراسة لترسم بعض الحدود الواقعة بين المنهج في صورته التي تتعلق بالكتابة في الزمن الأول، المنهج في صورته الحاصلة في الزمن الثاني. بمعنى أن المنهج يغير ألوانه بين الكتابتين اللتين سبق الحديث عنهما. فما خصوصياته داخل كل كتابة؟ وما حدود استعماله في هذه الصورة أو تلك؟

1- مكانة الدرس اللساني في سؤال المنهج:

لقد كان لظهور اللسانيات بفضل العالم اللغوي (فرديناند دي سوسير) الفضل الكبير في انتقال النقد الأدبي من مساره الانطباعي الذوقي إلى مسار جديد تؤطره النظرة العلمية الفاحصة التي تنطلق من التصورات المنهجية المضبوطة. ليس معنى هذا أن النقد العربي القديم الذي اتسم بالانطباعية، لم يكن يعمل وفق مسارات ورؤى منهجية، ولكن ما جاء به الدرس اللساني الحديث من شأنه أن يَجُبَّ سائر المقولات التي سادت من قبل.

ومن أبرز ما يمكن الإشارة إليه ابتداء إلغاء نظرية التفاضل بين اللغات التي جاءت نظرية (سوسير) لإرساء دعائمها؛ باعتبار أنّ اللّغة نشاط إنساني، يقول (سوسير): إنّ مادّة اللّسانيات تتكوّن قبل كلّ شيء من كلّ تمظهرات اللّغة البشريّة، سواء تلعّق الأمر بشعوب بدائيّة أو بأمم (متحضّرة) وسواء كان ذلك في حقبات قديمة أم حديثة، لا نأخذ بعين الاعتبار اللّغة (الصّحيحة) أو اللّغة (الأحسن)؛ بل كلّ أشكال التعبير"[1].

كما سعى سوسير إلى تحديد الممارسة الكلاميّة باعتبارها تركيبا معقّدا تتظافر في إنتاجه مجموعة من الظّواهر الفيزيولوجيّة والنفسيّة؛ فانتهى من ذلك إلى تعريف العلامة بكونها وحدة معقّدة بين الصّورة السمعيّة والمتصوّرة. ولم يستعمل سوسير لفظ الدّال والمدلول إلاّ في دروسه الأخيرة. وانطلاقا من ثنائيّة (لغة/ كلام) استطاع سوسير أن يضبط مهمّة اللّسانيات الحقيقيّة قائلا: "إنّ دراسة اللّغة إذا تتضمّن قسمين: القسم الأساسي الأوّل منها موضوعه اللّغة كظاهرة اجتماعيّة في جوهرها ومستقلّة عن الفرد؛ وهذه الدّراسة هي فيزيائيّة بالأساس. والقسم الثّاني وموضوعه الجانب الفردي من اللّغة؛ أي الكلام متضمّنا التصويت؛ وهي دراسة فيزيانفسيّة"[2].

ومن هنا، شدّد سوسير على أهميّة الكلام بالنّسبة إلى اللّغة أوّلا؛ لأنّ ممارسة اللّغة (الكلام) هو السّبب في تطوّرها؛ يقول: "إنّ الانطباعات التي نتلقّاها من الآخرين هي الّتي تحوّر طبائعنا اللّسانيّة"[3]. والأهميّة الثّانية تكمن في أسبقيّة الكلام على اللّغة؛ أي أنّ اللّغة لا يمكنها أن ترسخ بقواعدها وضوابطها في الذّهن البشري، إلاّ بعد تجارب عديدة والطّفل عادة ما يتدرّب على الكلام دون أن يكون على دراية بضوابط اللّغة. إنّ ثنائيّة (لغة/ كلام) هي الّتي مهّدت لهذا العالم وضع المفاهيم الأخرى المتعلّقة بكل من (المنهج الوضعي) و(المنهج التّاريخي).

ومن أبرز الأمور التي انتهت إليها مقاربة سوسير للغة أننا لا يمكن أن نحمل اللّغة إلى أشياء خارجيّة عكس النّظريات القديمة التي تقتضي أشياء ومسمّيات جاهزة خارجة عن اللّغة. وهذا ما قاده إلى تحديد فكرة الانعكاس عندما وقف عند فكرة (قوس قزح) والتي جعلته ينتهي إلى الاختلاف الواضح بين الشّعوب في تمييز ألوان القوس: فالفرنسيون مثلا يميّزون بين سبعة ألوان، بينما تميز اللغة المحلية لبلد كزامبيا بين ثلاثة ألوان فقط، في حين يميز الليبيريون بين لونين. ومن

---

(1) دروس في علم اللغة العام : فرديناند دي سوسير، ص. 20.

(2) المصدر نفسه، ص. 39.

(3) نفسه، ص. 37-39.

خلال هذا المثال استنتج سوسير أنّ كلّ لغة تمثّل واقعها، وأنّ الأفراد في الحقيقة هم الّذين يفكّكون الوحدات اللّغويّة ويصنّفونها. وهذا نفسه ما جعل (نوام تشومسكي) يؤكّد على أهمّيّة علم النّفس في توليد اللّغة؛ يقول: إنّ الشّخص المتكلّم يخترع نسبيّا لغته الخاصّة كلّما عبّر أو يكتشفها من جديد كلّما سمعها من حوله.".

وانطلاقا من هذا التّمييز بين اللّغة والكلام انتهي سوسير إلى تمييز من نوع آخر، وهذه المرة بين محور التوزيع ومحور الاستبدال؛ أو بين المفرد والمركّب. والمعروف انه في مجال النحو أو التركيب، لا تتّخذ الكلمات أهميّة في ذاتها بقدر ما تكتسب قيمتها من الفوارق والعلاقات التي توحّدها أو تباينها عن غيرها، واللّغة داخل محور التوزيع (التركيب) تدرك داخل فضاء فيزيائي نفسي يقترن فيه علم النّفس بعلم الأصوات.

وحين آلت أمور الدراسات اللغوية إلى العالم الأمريكي نوام تشومسكي تجاوز ثنائيّة سوسير نسبيّا؛ وذلك بمحو التناقض بين الكلام واللّغة كمؤسّسة اجتماعيّة، باعتبار أنّ عوامل جديدة تتدخّل؛ كالبيولوجيا وعلم الوراثة والنّسالة لتعطي الكلام طابعا اجتماعيّا لا فرديّا كما اعتقد سوسير. ومن أبرز ما انضاف إلى النظرية اللغوية، بعد جهود كل من سوسير ونوام تشومسكي، ما جاء به العالم والطبيب الفرنسي (جاك لاكان) صاحب البنيوية النفسية؛ إذ أضاف بنية ثالثة تجاوزا لثنائيّة سوسير؛ وهي بنية (للاّوعي اللّغوي) المخالفة للبينة اللّغويّة العاديّة. وتكمن أهمية (لاكان) في إعادته الاعتبار للفرويديّة في حقل اللّسانيات، بالرغم من النقود الكثيرة التي واجهها، بالإضافة إلى العُسْر الذي صادفه في اكتشاف لغة الرّموز والشّيفرة الخاصّة للغة اللاّوعي. ويعتبر في مؤلّفه (جدليّة الرّغبة في اللاّوعي الفرويدي) من أبرز المراجع في هذا الصدد؛ يقول: إنّ الحلم وزلاّت اللّسان هي لغة عميقة تختلف عن اللّغة السطحيّة التي تكون مشحونة بكافّة الأشكال المؤسّساتيّة والقيميّة التي تحدّ من دورها في تحديد ماهية المتكلّم".

وما ننتهي إليه من كل هذا أنّ كلا من سوسير ونوام تشومسكي وجاك لاكان؛ كل هؤلاء كان لهم الفضل الكبير في التمهيد للنظريات النقدية التي ستواكب الأعمال الإبداعية الكبرى التي ظهرت خلال القرن العشرين وقبله. بالإضافة إلى أنهم شاركوا بتقدم أبحاثهم في وضع حجر الأساس للنّظريات اللّسانيّة البنيويّة التي سَتُغَيِّرُ وجه علم الأدب وتمنحه سلطةً لم يكن لِيَحْلُمَ بها رجالُهُ في العلم الغربي أو العربي فيما بعدُ. وهنا يظهر الناقد الفرنسي (رولان بارت) الذي سيعوّض ثنائيّة سوسير (لغة/ كلام) بثنائيّة (الشكل والاستعمال)؛ وهو بذلك يمهّد لظهور علم

السّيميولوجيا أو علم العلامات، مستلهما في ذلك مبادئ التحليل النفسي كما طوّرها (جاك لاكان) في حقل اللّسانيات. لهذا حقّ لنا أن نقول بأن الألسنيّة فتحت الباب على مصراعيه لتراكمات جديدة في مجالي الكتابة بمفهومها الإبداعي والكتابة بمفهومها النقدي القرائي؛ بل إننا سنجد من يؤلف في قواعد النّقد الأدبي.

2- تلازم المنهج والمعرفة:

كثيرا ما يخطئ الباحثون حين يخوضون في قضية المنهج، سواء تعلق الأمر بالكتابات النظرية، أم ما يقبلون عليه من تطبيقات. ويكمن الخطأ بالأساس في فهم هؤلاء الدارسين لمسألة المنهج وتوظيفاتها، حيث إنهم لا يرون في (المنهج) سوى أنه "مجموعة من الأدوات والآليات والإجراءات التي وجب توظيفها أو التوسل بها؛ لأجل الوصول إلى الحقيقة أو الهدف المقصود". وليس الأمر كذلك، بالرغم من أن المنهج هو فعلا مجموع الإجراءات والأدوات التي يتوسل بها الباحث في البحث عما يبحث عنه؛ سواء كانت طبيعة البحث أدبية أم اقتصادية أو اجتماعية أم سياسية أم دينية.

إننا في حاجة ماسة، في حياتنا الشخصية كما في حياتنا العملية والفكرية، إلى (منهج)، نسير وفقه، ونعمل على تغيير صورته كلما اقتضى الأمر ذلك. فالعالم الذي يلفنا في تغير مستمر، ونحن إذا رغبنا في مسايرة ما يحدث، وفي جميع المجالات، علينا أن نضبط قضية (المنهج)، ونعمل على تطويرها، كلما دعت الضرورة إلى ذلك. فلا أحد منا يمكنه، وسنه قد جاوز العشرين، ارتداء البذلة نفسها التي كان يرتديها وعمره عشر سنوات أو أقل. كذلك المعارف من حولنا، تتغير باستمرار، وما كان يقاس قبل عشرين أو خمسين أو مائة سنة من المعارف بمنهج ما، لم يعد كذلك في الزمن الراهن. فكما اعتدنا القول إن لكل زمان رجاله، كذلك لكل زمان مناهجه وطرق أهله في البحث والنظر والتحليل.

ولابد هنا من إشارة، وهي أن حديث المنهج يقتضي منا الإلمام بحديث آخر، هو حديث (المعرفة). فهما صنوان، أو لنقل هما وجهان لعملة واحدة، تساوي في آخر المطاف تطور الإنسان وازدهار مجتمعه. فلا سبيل إذن إلى تطوير المعرفة خارج المنهج، ولا يمكن للمنهج أن يوجد، دون أن تعمل المعارف- التي كان سببا في تطويرها- على الإضافة إليه ونقله من حال إلى حال أخرى. من هنا يتبين أن العرب المسلمين كانوا على مستوى رفيع من حيازة المناهج، وإلا كيف تسنى لهم أن

يبدعوا ما يزيد على عشرة قرون من المعارف، في شتى سوح المعرفة؟! وكذلك الشأن لدى الأوروبيين وسائر الأقوام التي أنتجت نصيبا من المعرفة، كانت لديها مناهج، عملت من خلال توظيفها على تطوير معارفها، وبالتالي الإنسان الذي يعيش تحت لوائها. ذلك أن الإنسان في سائر الأحوال هو الهدف من وراء كل هذه الإشكالات؛ فتطوير الإنسان والعمل على راحته وسعادته يحتاج إلى مجموعة من الأفكار (المعارف)، ولا يمكن الحصول على هذه الأفكار أو بلورتها إلى حاصل واقعي منتج مفيد دون الأخذ بزمام المنهج السليم الموافق.

ولنعد مرة أخرى إلى ماهية المنهج وما يعتقده بعض الدارسين فهما سليما. فالنظر السليم إلى المنهج إنما يكون من زاويتين اثنتين: تكمن الأولى في الجانب الظاهر المرئي للمنهج؛ وهو مجموع الأدوات والآليات والإجراءات التي نتوسل بها لأجل الوصول إلى الهدف المنشود؛ وهذا هو الغالب على فهم الناس. أما الزاوية الثانية للمنهج، وهي الأهم، فتكمن في الجانب اللامرئي والخفي المتمثل في الرؤية المعرفية والخلفية الفكرية المحددة لأهداف المنهج ومراميه. ومنذ البداية نؤكد أننا لا نرى في المنهج مجرد أسلوب أو وسيلة تضبطها خطة وقواعد تُيَسِّر السير في طريق البحث عن الحقيقة وتساعد على الوصول إلى نتائج معينة، ولكن باعتباره منظومة متكاملة تبدأ بالوعي والرؤيا المشكلين لروح المنهج وكنهه اللامرئي وتنتهي بالعناصر اللازمة لتحقيق تلك الرؤيا وذلك الوعي من خلال الكشف والفحص والدرس والتحليل والبرهنة للإثبات أو النفي"[1].

جاء في (معجم مقاييس اللغة): "النون والهاء والجيم أصلان متباينان: الأول، النَّهْج: الطريق. ونَهَجَ لي الأمْرَ: أوضَحَه، وهو مستقيم المنهاج. والمَنْهَج: الطريق أيضاً، والجمع: المناهج. والآخر: الانقطاع..."[2]. فبالإضافة إلى القواعد والأدوات والإجراءات، لابد لقيام المنهج السليم الناجع من روح غير مرئية تنير سبيله وتحدد مقاصده في البحث والنظر؛ وبدون هذه الجوانب اللامرئية لا يمكن بلوغ النتائج المرجوة. فبالإضافة إلى القواعد والأدوات والإجراءات، لابد لقيام المنهج السليم الناجع من روح غير مرئية تنير سبيله وتحدد مقاصده في البحث والنظر؛ وبدون هذه الجوانب اللامرئية لا يمكن بلوغ النتائج المرجوة. من هنا يتبين لنا أن أمر الخوض في المنهج ليس بالسهولة التي كنا نتصورها. فليس القصد هو تجميع مجموعة من الأدوات أو الإجراءات، أو حشو الذهن بمجموعة من الأفكار أو الخلفيات النظرية. إن الاستخدام والتوظيف السليم لمنهج من

---

(1) خطاب المنهج: عباس الجراري، ص. 7.

(2) معجم مقاييس اللغة: أحمد بن فارس، 5/ 361.

المناهج غنما يكمن في الجمع المتناسب بين الخطوات الإجرائية لمنهج معين، وتوظيفه في إطار الخلفية النظرية المرتبطة به هو، وليس بمنهج آخر. وهذا التناسق والانسجام هما اللذان يؤمنان الطريق ويسمحان بتحقيق الأهداف والمقاصد المرسومة.

ثم إنه لا سبيل إلى فهم الجانب المرئي الظاهر للمنهج- أي منهج- دون الإلمام بجانبه الخفي؛ فهو القمين بوضعنا في الصورة الحقيقية للتوظيف الآلي، وهو الذي يساعدنا على فهم وإدراك مناحي التطبيق والتوظيف. فلا يعدو أن يكون الجانب المرئي للمنهج (الأدوات والإجراءات) المرحلة العملية الأخيرة من مسيرة المنهج، التي تبدأ أولا بتحديد وتعرف ملامح الخلفية النظرية لذلك المنهج، والرؤية المحددة لخصوصيته ووظائفه والأهداف المطلوبة منه.

شرط ضروري إذن أن ينبثق المنهجي الناجع عن المعرفي المحلي الأصيل، لا أن يُستَورَدَ أو يستنسخ عن الغير؛ ولعل هذا هو ما جعل ناقداً كـ (رينيه ويليك/ R. Wellek) الأروبي الأصل، الأمريكي الجنسية يرفض الاعتماد على المفهوم الفرنسي للأدب المقارن. وهو رفض متعلق أساساً بالمنهج أكثر من أي شيء آخر، بالرغم من أن الناقد يجمع في عمقه بين ثقافتين جد متقاربتين: الأروبية والأمريكية، لكنه فَضَّلَ أن ينبثق منهجه في بحث مفهوم الأدب المقارن عن المعرفي الأمريكي لا المعرفي الفرنسي الأروبي. ليست المسألة إذن مسألة تعصب للمعرفي العربي الإسلامي، ولا هي تحامل على ما يَرِدُ علينا من الغرب من معارف ومناهج، إنما هو ناموس الحضارة وقانون الذات الأصيلة التي تقتضي أن ينبثق كل شيء منها؛ وبعد ذلك لا بأس من الاستفادة من جهود الآخرين بما في ذلك مناهجهم ومعارفهم.

3- مفهوما النص والخطاب:

لا يمكن الحديث عن مفهوم للخطاب بمعزل عن معرفة دقيقة بماهية النص؛ إذ ليس النص سوى "تلك اللغة التواصلية التي يقننها النحو، فهو لا يكتفي بتصوير الواقع أو الدلالة عليه. فحيثما يكون النص دالا، فإنه يشارك في تحريك وتحويل الواقع الذي يمسك به في لحظة انغلاقه. بعبارة مغايرة: لا يجمع النص شتات واقع ثابت أو يوهم به دائما، وإنما يبني المسرح المتنقل لحركته التي يساهم هو فيها ويكون محمولا وصفة لها. فعبر تحويل مادة اللسان (في تنظيمه النحوي والمنطقي)،

وعبر نقل علاقات القوى من الساحة التاريخية (في مدلولاتها المنظمة من موقع ذات الملفوظ المبلغ) إلى مجال اللسان يقرأ النص ويرتبط بالواقع بشكل مزدوج؛ فهو يرتبط باللسان وبالمجتمع"[1].

فالنص هو كل ما يأخذ معنى متوالية خطية ذات علاقة مرئية على الورق، والصلة بين النص والخطاب هي علاقة ما هو تواصلي/ حواري بما هو نصي؛ لأن النص يؤدي الوظيفة الأدبية النصية الجمالية، في الوقت الذي يؤسس فيه الخطاب للوظيفة التواصلية. ولا يمكن للنص أن يكون ذا وجود غائي لدى القارئ إلا إذا كان مشاركا في تحريك وتحويل هذا الواقع الذي سبق الحديث عنه كنبع ينهل منه المبدع ويرتوي. نحن إذن أمام أهم مثلث في تشكل العملية الإبداعية: الذات والنص والخطاب؛ فالذات عبر مشاهداتها الخارجية تتأثر وتتوق إلى نقل ما شاهدته بغية تحريك الواقع وخلخلته وتغييره.

ومن أجل ذلك تؤول الذات إلى اللسان انطلاقا من أنظمته المنطقية والنحوية، فتنتقل من خلال ما تحدثه في هذه الأنظمة من تحولات صورة الواقع وقد أخذت تخلخلها عبر الذات المؤلفة/ الخطاب. ومن هنا نجد أن "النص بتفجيره لمساحة اللسان يكون هو الموضوع الذي سيمكن من تهشيم الآلية التصورية التي تؤسس الخطية التاريخية، ويمكن من ثم من قراءة تاريخ منضد ذي زمنية مجزأة وإرجاعية وجدلية، وغير قابلة للاختزال إلى معنى وحيد، ومتكونة من أنماط ممارسات دالة تظل سلسلتها المتعددة بدون نهاية أو أصل. هكذا ستظهر معالم تاريخ مغاير يكون متحكما في التاريخ الخطي؛ إنه تاريخ الدلاليات المنضد بشكل إرجاعي، الذي لا تمثل لغته التواصلية وإيديولوجيته (السوسيولوجية والتاريخية أو الذاتية) الخفية سوى الوجه السطحي"[2].

كل خطاب إذن في حاجة إلى مركب يصل من خلاله إلى القارئ، ومركبة الخطاب إلى القارئ هي ذلك التجلي الكتابي الخطي الذي نقرأه؛ إنه البنية السطحية والمظهر الكرافي الذي تنسجه أمامنا- بإتقان شديد- عناصر اللغة وأنظمتها النحوية والبلاغية وكل ما من شأنه أن يدخل في تشكيل هذه القطعة التي ندعوها نصا: قصيدة، قصة، رواية، مسرحية، جملة.

ومن أوائل الذين خاضوا في موضوع نظرية الخطاب وتحليل الخطاب: هاريس حين ألف سنة 1952 بحثه في (تحليل الخطاب)، فكان "أول لساني حاول توسيع حدود موضوع البحث

---

(1) علم النص: جوليا كريستيفا، ترجمة: فريد الزاهي وعبد الجليل ناظم، ص. 9.

(2) علم النص: جوليا كريستيفا، ص. 11.

اللساني بجعله يتحدى الجملة إلى الخطاب"[1]. ثم انكب بعد ذلك غيره من اللسانيين على موضوع تحليل الخطاب جاعلين منه نطاقا من نطاقات عدة تخوض فيها اللسانيات وتحلم بتطويرها. ومن هنا عرف (بينفينيست/ E. Benveniste) الخطاب بأنه ذلك "الملفوظ منظورا إليه من جهة آليات وعمليات اشتغاله في التواصل"[2]. إنه "كل تلفظ يفترض متكلما ومستمعا، وعند الأول هدف التأثير في الثاني بطريقة ما"[3]. ومعنى هذا أن كل ما يكون محل تواصل بين ذات متكلمة وذات مستمعة يمثل خطابا بدءا بالخطاب اليومي البسيط العادي (الملفوظ/ Exprimé) الذي يمارسه جميع الناس على اختلاف طبقاتهم، وانتهاء بالخطاب الرسمي (الكتابي أو الشفوي) الذي يمكن أن يلقى كخطبة وسط جمهور من الحاضرين. ومن شأن هذا التعريف الذي ما يزال مشدودا إلى النظرية اللسانية ووصايتها على الخطاب وتحليله أن يزج بكل أشكال الفعل التواصلي الملفوظ داخل دائرة نظرية الخطاب، بالرغم من أنها ليست كلها قمينة بذلك. والسبب في كل هذا تلك الوصاية التي ظلت تفرضها اللسانيات على نظرية تحليل الخطاب؛ الشيء الذي أظهر مجموعة من الباحثين الذي رفضوا مثل هذه الوصاية، ودعوا إلى أن يؤسس الخطاب نظريته المستقلة عن علم اللسانيات.

وهذا ما جعل باحثا مثل (فرانسوا راستيه/ F. Rastier) في دراسته حول (دلالة التشاكلات) سنة 1972 يقترح إبعاد الخطاب عن حقل اللسانيات؛ إذ أن ارتباطه بالكلام أكثر وأسلم من تعلقه باللسان. وهو الأمر نفسه الذي أكد عليه أكثر من باحث في مجال اللسانيات ونظرية الخطاب؛ فكلهم يعترضون على أن يكون تحليل الخطاب من موضوعات اللسانيات.

ومن هؤلاء، بالإضافة إلى (راستيه) مؤلفو (Dictionnaire de Linguistique) وعلى رأسهم (J. Dubois) الذين اقترحوا سنة 1973 تعريفات ثلاثة لما يمكن أن يكون عليه الخطاب: فهو من جهة أولى "يعني اللغة في طور العمل، أو اللسان الذي تتكلف بإنجازه ذات معينة"[4]. وهو من جهة ثانية "وحدة توازي أو تفوق الجملة، ويتكون من متتالية تشكل مرسلة لها بداية ونهاية؛

---

(1) تحليل الخطاب الروائي: الزمن- السرد- التبئير: سعيد يقطين، ص. 17.

(2) Problèmes de Linguistique Générale, p. 241 ؛ نقلا عن تحليل الخطاب الروائي، ص.21.

(3) المرجع نفسه، ص. 21.

(4) Dictionnaire de Linguistique, p. 156- نقلا عن تحليل الخطاب الروائي، ص. 21.

والخطاب هنا مرادف للملفوظ[1]. كما أن الخطاب يستعمل للدلالة على كل ملفوظ يتعدى الجملة منظورا إليه من وجهة قواعد تسلسل متتاليات الجمل[2].

واقترح (D. Maingneneau/ مانغينو) في مؤلفه (Initiation aux Méthodes de l'Analyse des Discours) مجموعة من المفاهيم التي تتصل بالخطاب، لعل أوسعها نظرته إلى الخطاب باعتبار ما يؤول إليه، وهو "الطابع السياقي/ Contxtualisation) غير المتوقع الذي يحدد قيما جديدة لوحدات اللسان"[3]. ومن هنا يتضح لنا الفرق بين الملفوظ الذي ظل لصيقا بمفهوم الخطاب والخطاب في حد ذاته: فالأول خاص بالاستعمال والمعنى، في حين يكون الخطاب ملفوظا بزيادة مقام التواصل مرتبطا بخاصية الإنتاج والدلالة[4].

وانتبه (J. Caron/ جان كارون) في مؤلفه (Les Régulations du Discours) سنة 1983 إلى تحديد مجموعات من الخصائص والمعينات التي من شأنها تمييز الخطاب. فهو يفترض تعالقا يتم بواسطة الفعالية التلفظية بين مجموعة من الملفوظات. إنه عملية مستمرة متواصلة في الزمان، تسمح بالانتقال من حالة إلى أخرى. وأخيرا يأخذ الخطاب شكلا تصاعديا في اتجاه مقصد معين. فكل من التعالق والاستمرارية والتصاعد باتجاه تحقيق مقصدية معينة، تسمح بتحقيق الخطاب كفعل وممارسة منسجمين.

وهذا ما جعل (R. Fowler/ فاولر)، في وقت لاحق، يرى في كتابه (Linguistics and the Novel) سنة 1983 وبطريقة ذكية أن الخطاب هو "ما تؤديه اللغة من معتقدات الكاتب وتطور أفكار الشخصيات وقيمتها والراوي والشخصيات والقارئ. لذلك كان الخطاب مماثلا للجهة التي تظهر لنا من خلال أفعال الجهات وأفعال الكلام"[5]. ومن هنا يغدو الخطاب تواصلا لسانيا منظورا إليه كإجراء يتم بين المتكلم والمخاطب، أو كفعالية تواصلية- وهذا هو الجديد- يتحدد شكلها بواسطة غاية اجتماعية[6]. وهذا يبين لنا أن الحديث عن الخطاب هو في حقيقة الأمر

---

(1) المرجع نفسه، ص. 21.

(2) نفسه، ص. 21.

(3) تحليل الخطاب الروائي، ص. 23.

(4) المرجع نفسه، ص. 23.

(5) Linguistics and the Novel, p. 46- نقلا عن تحليل الخطاب الروائي، ص. 43.

(6) Linguistics and the Novel, p. 23 ؛ نقلا عن تحليل الخطاب الروائي، ص. 44.

حديث عن العلاقة بين الذات المؤلفة المبدعة والذات أو الذوات المستعملة وهي تنتج مجموعة من الأفعال والملفوظات داخل نص معطى. إنه تعبير عن أفعال المتلقين من خلال مجموع الأفكار التي تؤديها اللغة وقواعدها البنائية فوق مساحة النص الكرافية. وإذا أردنا مزجا بين النص والخطاب، قلنا إن الذات المؤلفة (بما في ذلك المتلقي كمؤلف يقبع بداخل كل مؤلف ومن خلفه) تعمل على إنتاج مجموعة من الأفعال والأفكار والتصرفات، انطلاقا من مبادئ الفعل والتفاعل والصراع المتواصل، تكرسها على مساحة لغوية يعانق فيها النصي الخطابي بغية التعبير عن مقصد معين يتوق كل من المؤلف والقارئ إلى الاستمتاع به والاستفادة منه. وإذا كنا قد أطلنا الوقوف عند هذه المفاهيم المعينة لكل من النص والخطاب، فذلك لأجل تحديد المجال الذي يمكن أن يجد فيه الخطاب مساحته التي سوف تصطبغ لدى المؤلف- بفعل مجموعة من التأثيرات والتأثرات- بعدد من الخصوصيات تصير له كالميسم الذي يعرف به، فلا تفارقه أبدا.

والملاحظ أن الأدب ينمو، كما يذهب إلى ذلك كثير من الدارسين، في عالم مليء بكلمات الآخرين، وهذا ما يجعل النص تشكيلا من نصوص سابقة ومعاصرة أُعيدَ صياغتُها من جديد، حيث ليس هنالك حدود فاصلة بين نص وآخر، وإنما يأخذ النَّصُّ مِنْ نصوص أخرى ويعطيها في آن واحد، بحيث يبدو النص الغائب مُكَوِّناً رئيساً للنص الماثل الذي لم ينشأ من لا شيء، وإنما تغذى جنينياً بدَمِ غيْرِهِ، وَرَضَعَ حَليبَ أُمَّهاتٍ عديداتٍ، وتداخلت فيه مكونات أدبية وثقافية متنوعة. وقديما كان من شروط تعلم الشعر عند العرب، أن يُطلَبَ مِنَ الشّاعر، في مرحلة التلقي، أن يحفظ بالإضافة إلى شعره الجيِّدَ الكثير من أشعار الفحول السابقين، ثم ينساها في مرحلة العطاء الشعري؛ لتدخل محفوظاته هذه في نسيج عطائه، ولكن في شكل جديد؛ بحيث يغذي اللاوعي الوعي. يقول القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني في كتابه (الوساطة بين المتنبي وخصومه): "الشعر علمٌ من علوم العرب يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء، ثمَّ تكونُ الدُّرْبَةُ مادَّةً لهُ، وقُوَّةً لِكُلِّ واحِدٍ منْ أسبابه؛ فَمَنِ اجتمَعَتْ لهُ هذه الخِصالُ، فهو المُحْسِنُ المُبَرَّزُ، وبقَدْرِ نصيبِهِ منها تكون مرتبَتُهُ من الإحسان.."[1].

وانطلاقا من أن النص الجيد قادر دوما على العطاء المستمر لقراءات متعددة. من هنا يظل النص منفصلا عن القارئ ومتصلا به في آن واحد، كما يظل فاعلا ومنفعلا ومؤثرا ومتأثرا، حيث

---

(1) العمدة في محاسن الشعر وآدابه: ابن رشيق القيرواني، 1/ 121-122.

تصبح عملية إنتاج النص الماثل عملية تشترك فيها النصوص الغائبة، باعتبارها الأدوات الأساسية للإنتاج مع النص الماثل. والقارئ هو الأداة الثانية في تفسير النص وتأويله؛ الشيء الذي يجعل عملية القراءة عملية أخذ وعطاء: أخذ من النص وعطاء له من قِبَلِ المخزون الأدبي والثقافي للقارئ، حيث يتفاعل النصان الغائب والماثل من أجل إنتاج نص جديد يشكل في الوقت نفسه تناصا مع مكنونات الثقافة والقارئ.

فالظاهراتيون مثلا يرون في أن النص الادبي مستويات عديدة؛ وهذا ما جعل (بول ريكور) في كتابه (من النص الى العمل) يسعى الى إقامة نظرية للنص انطلاقا من (الهيرمينوطيقا) النقدية، وكذلك فعل الفيلسوف الظاهراتي (رموان إنجارون) الذي يقول بوجود مستويات عديدة غير متجانسة في النص الادبي؛ هي المستويات الصوتية والدلالية والبنيوية. ومن هنا، فالنص الادبي لا تمكن قراءته إلا عبر مجموعة من التحليلات الأسلوبية التي تحلل هذه المستويات جميعا، بالإضافة إلى قراءة بنيوية أخيرة شاملة تعنى بإبراز العلاقات الماثلة بين هذه المستويات جميعا.

أما المنهج الاجتماعي في النقد الادبي، فيربط النص الأدبي بأرضيته الاجتماعية التي ثبت فيها، ويرى أن النص بنية دلالية تنتجها ذات ضمن بنية نصية منتجة في إطار بنية أوسع اجتماعية وتاريخية وثقافية، يرى (فان ديك) في كتابه (بعض مظاهر قواعد النص) و(النص والسياق) أن النص نتاج لفعل ولعملية إنتاج من جهة، وأساس لأفعال وعمليات تلق واستعمال داخل نظام التواصل من جهة أخرى. وهذه العمليات التواصلية الأدبية تقع في عدة سياقات تداولية ومعرفية وسوسيةـ ثقافية وتاريخية تحدد الممارسات النصية وتتحدد بواسطتها، وهي تتمفصل بحسب جماعات المشاركين وأدوارهم وقواعد الاستراتيجيات التي تنظم ممارستهم النصية.

وهذه النظرية التي يقدمها (فان ديك) تتجاوز النظريات السكونية التي تقف عندها البويطيقا إلى مقاربات دينامية للنص. وإذا كان النص هو ما يتجاوز الجملة أو هو مجموع البيانات النسقية التي تتضمن الخطاب وتستوعبه، فإننا ننطلق من اعتبار اللسانيين بأن الجملة أعلى وحدة قابلة للوصف اللساني، ومن ثمّ نتناول كل جملة على حدة أو نأخذ متوالية من الجمل منظورا إليها كمركب جملي.

ويرى الناقد محمد عزام في دراسته النقدية الجديدة (النص الغائب) أن النقد الذي يسعى بشكل عام إلى توضيح معنى الأثر الادبي، فإن التحليل النصي تعددي ينكر وجود مدلول نهائي. ذلك بأن الأثر الأدبي لا ينغلق ولا يتوقف، والناقد أو القارئ هو نفسه داخل الحديث مهما التزم

بالموضوعية. ومن هنا فإن النقد يصبح خطابا حول النص عن طريق الدخول في التوالد المجهول المنشأ للتناص.

وإذا كان النص يتكون عادة من كلمات وجمل، فإن الوقوف عند هذه الوحدات بمستواها اللغوي الصرف لا يكفي في الكشف عن الخواص النوعية المميزة للنص. ولابد أن يبدأ التحليل النصي من البنية الكبرى في العمل الأدبي، وشرح ما في المتواليات النصية من تماسك وانسجام. وتكون المتتالية متماسكة دلالياً عندما تقبل كل جملة فيها التأويل والتفسير. ذلك بأن البنية هي تصور تجريدي من خلق الذهن وليست خاصية للشيء. إنها نموذج يقيمه المحلل عقليا؛ ليفهم على ضوئه الشيء المدروس بصورة أوضح.

وعلى هذا الأساس، فإن البنية الادبية ليست شيئا حسياً يمكن إدراكه في الظاهر، حتى لو حددنا خصائصها التي تتمثل في عناصرها التركيبية، وإنما هي تصور تجريدي يعتمد على الرمز وعمليات التوصيل التي تتعلق بالواقع المباشر. فإذا كان النص عبارة عن تتابع من الجمل تؤطره مجموعة من الاتصالات بين طرفين؛ لتحقيق غرض بلاغي وإبلاغي، فإن بنية النص تتأثر بنوعيته. ويتم الوصول إلى البيانات الكبرى في النص عن طريق قواعد الحذف والاختيار والتعميم والتراكيب. وبما أن النص متتالية من الجمل تكون مجموعة منغلقة يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر، فإن تحليل النص ينبغي أن يبدأ بالجملة باعتبارها أصغر وحدة في النص وتحليلها إلى بنياتها الأولية من مركبات اسمية أو فعلية.

وإذا كان النص هو الصورة الكرافية الفيزيقية التي يمكن أن تلتقي فيها جميع الذوات المؤلف، انطلاقا من أن اللغة واحدة، فإن لكل ذات مبدعة طريقتها في تقديم خطابها إلى الآخر وصوغه الصياغة المناسبة التي فرضتها مجموعة من ظروف الكتابة ومجرياتها. ولعل اختلاف الخطابات والرؤى الموجهة لها ومقاصد المؤلف وتباين البنيات الثقافية والاجتماعية والفكرية والسياسية المؤطرة لكل فعل إبداعي هي التي تكسب اللغة- وهي في شكلها الأولي مفردة واحدة- خصوصيات تجعل هذا النص مباينا لذاك. هكذا يتبادر إلى أذهاننا؛ غير أن المختلف في حقيقة الأمر هو أنواع الخطابات التي من شانها أن تعمل في توجيه بنية النص وجعلها تأخذ هذه الصياغة أو تلك. كلنا نأخذ من اللغة، إلا أننا جميعا لا نستعمل اللغة بطريقة واحدة؛ لأن الكتابة فعل غريزي (غير بريء) بالمرة، له مقاصده التي تحتم أن يتقمص الخطاب بنية نصية مخالفة لبنية نصية أخرى. ومن هنا يغدو الخطاب في حاجة ماسة إلى النص ليمارس ظهوره ووصوله إلى الآخر وتأثيره فيه،

وكذلك النص في حاجة ماسة إلى الخطاب، لأنه بتنوع هذا الأخير يغير النص من ألوانه وطرقه في التعبير. النص والخطاب وجهان لعملة واحدة، لا يمكن أن نفرق هذه عن تلك، بالرغم من اختلافهما البَيِّن.

هذه جملة من الملاحظات التي آثرت الوقوف عندها هنا قبل المرور إلى نقطة التَّماس التي يقع فيها المزج بين كتابة المبدع وكتابة القارئ/ الناقد، بفضل التَّصَوُّر المنهجي المُؤدّى عبر مسافتين: مسافة الإطار النظري التي يسير فيها المبدع، ومسافة الإطار التطبيقي التي يسلكها القارئ. وبين هذه المسافة وتلك مجموعة من المحطات التي لابد من أخذها بعين الاعتبار، سواء بالنسبة للمبدع الكاتب أم القارئ/ الناقد. ومن هنا وجب، ونحن نخوض غمار هذا الدرس، أن نميِّزَ بين:

- الزمن الإبداعي في مقابل الزمن القرائي/ النقدي.
- كتابة المؤلف في مقابل كتابة القارئ.
- المنهج في مسافته النظرية في مقابل المنهج في صورته التطبيقية.

4- حديث المنهج بين النظرية والتطبيق:

لابد ابتداء من الانتباه إلى قضية في غاية الأهمية، وهي أن المبدع/ الكاتب حين يكتب في مجال القصة أو الرواية أو الشعر أو المسرح أو غير ذلك من مجالات الإبداع، فإنه في حقيقة الأمر ينوب عنا جميعا فيما يكتبه. ذلك بأننا جميعا عشنا القضية التي يكتب عنها، غير أننا لسنا في مستوى الموهبة والاستعداد المعرفي الذي يمكننا من تحويل ملاحظاتنا الواقعية إلى نص إبداعي؛ قصصي أو شعري أو روائي أو مسرحي. وبما أن للمبدع هذه القدرة، فهو، باعتباره إنسانا يعيش معنا وباعتباره مبدعا له عالمه الخاص به، ينوب عنا في الانتقال بملاحظاتنا من مستواها الواقعي السطحي، إلى مجال الرؤيا الإبداعية التي تتحول فيها الكلمات والصور والشُّخوصُ إلى أشياء أخرى لا نكاد نتعرَّفُها؛ وذلك بفعل (سِحْرِ) الإبداع الذي عانقها.

قيل قديما: إن الشاعر لكي يصبح شاعرا فحلا، فهو في حاجة إلى أمور؛ منها: الموهبة والدُّرْبَةُ والرواية. وما يهمنا من هذا الكلام مسألة (الدُّرْبَةِ)؛ أي الحاجة إلى الأدوات والمعارف التي بمقدورها خلق (مبدع) من طراز رفيع. ذلك بأن الموهبة لوحدها لا تصنع لنا شاعرا كبيرا، ولا روائيا متميِّزا، ولا مسرحيّا متفوقا. فالموهبة في حاجة إلى دُرْبَةٍ وممارسة؛ قال محمد بن سلام

الجمحي: "إنّ الممارسة لَتَعْدي على العلْمِ بالشِّعْرِ"؛ بمعنى أن كثرة ممارسةِ عمل الشعر من شأنها أن تُعَدِّيَ الإنسان إلى أنْ يَحوزَ مَرْتَبَةَ العالِمِ بالشعر وقواعِدِهِ.

من هنا، يبْرُزُ احتياجُ المبدع إلى المعرفة العلمية والتقنيات والأدوات التي تمكنه من أن يصبح متميِّزا في المجال الّذي اختارَ الإبداع فيه؛ إنْ كان شعراً أمْ روايةً أمْ قصَّةً أمْ مسرحيةً أمْ غيرَ ذلك مِنْ فنون التّعبير اللّغوية وغيرِ اللّغوية. ومما وجب الإشارة إليه هذا التلازم بين النظرية والتطبيق في حديث المنهج؛ إذ يفضي إلى الوقوف عند جملة من القرائن التي تظهر في إثرها جملةً أخرى من العلاقات؛ نجملها فيما يلي:

- ✓ نص المؤلف في مقابل نص القارئ.
- ✓ الكتابة قبل الأصل والكتابة الأصل والكتابة بعد الأصل.
- ✓ النص بين الوحدة والتعدد أو من الوحدة إلى التعدد.
- ✓ استبدال المواقع بين المؤلف والقارئ.
- ✓ النص حُيال أصوله وإبدالاته وظلاله.

فهذه جملة من القرائن التي تفضي إلى عدد من العلاقات التي سنأتي على ذكرها في مقاربة العلاقة القائمة بين النظرية والتطبيق في أي عمل منهجي.

4-1- حديث المنهج بين المؤلف والقارئ:

لا يمكن الاقتصار في حديث المنهج على القارئ/ الناقد دون المؤلف/ المبدع. ذلك بأننا في كثير من الأحيان نسمع بأن الناقد هو الذي يوظف المنهج، وأن المؤلف مُطالَبٌ بالكتابة فقط؛ وعليخ انتظار حكم الناقد فيما يكتبه. والحق أن كلاما كهذا ينطوي على كثير من الخطأ؛ لأن حديث المنهج ليس قَصْراً على الناقد لوحده، مادام المبدع هو أيضا يتوسل بقواعد المنهج فيما يبدعه، بالرغم من الطابع الشعوري الذي عادة ما يصاحب الإبداع. ولكت كيف نفسِّرَ أمراً كهذا؟

يتوافر كل منهج على جانبين في وجوده واستعماله: الجانب النظري؛ وهو مجموع القواعد والمبادئ والأفكار التي تصنع حياة المنهج في وجوده بالقوة، والجانب التطبيقي؛ وهو مجموع العمليات والإجراءات التي نقوم بها ونحن بصدد قراءة/ تحليل نص من النصوص؛ بغية الظفر بعناصر الخطاب المتوارية والمختفية بين مكونات النص.

إنَّ هَمَّ كلٍّ مِنَ المبدع والناقد هو الخطاب: يكمُنُ هَمُّ الأول في تمرير خطابه بين ثنايا النص، وإحكام أمر إخفائه حتّى لا يظهر للعيان مفضوحا. بينما يَكْمُنُ هَمُّ الثاني (الناقد) في الكشف عن مضمون ذلك الخطاب؛ وذلك عن طريق توظيف مجموعة من (المَعاول) المنهجية التي من شأنها هَدْمُ البناء (النَّصّ) الذي سبق للمبدع أن أحْكَمَ بناءَهُ. نحن إذن أمام عمليَّتيْن: بناء وهَدْمٌ، وبينهما يكمن (الخطاب)؛ هذا الغابر الظاهر الذي يَمُرُّ في وجوده بين حياتين: حياة الغابر وهو بين أحضان المؤلف، وحياة الظاهر وقد آل أمْرُهُ إلى النّاقد.

سبقت الإشارة إلى أن المنهج أسلوب أو وسيلة تضبطها خطة وقواعد تُيَسِّر السير في طريق البحث عن الحقيقة، وتساعد على الوصول إلى نتائج معينة. ولكن باعتباره منظومة متكاملة تبدأ بالوعي والرؤيا المشكلين لروح المنهج وكنهه اللامرئي وتنتهي بالعناصر اللازمة لتحقيق تلك الرؤيا وذلك الوعي من خلال الكشف والفحص والدرس والتحليل والبرهنة للإثبات أو النفي[1]. جاء في (معجم مقاييس اللغة): "النون والهاء والجيم أصلان متباينان: الأول، النَّهْج: الطريق. ونَهَجَ لي الأمْرَ: أوضَحَه، وهو مستقيم المنهاج. والمَنْهَج: الطريق أيضاً، والجمع: المناهج. والآخر: الانقطاع..."[2]. والمنهج، بعد كلٍّ هذا، متعدد ونسبي، ولا تثبت نجاعته إلا انطلاقاً من النتائج المرضية التي يوصِلُ إليها.

من هنا، فإن انطواء المنهج على جانبين: نظريٌّ وتطبيقيٌّ، يُحيلنا على أنَّ لِكُلٍّ مِنَ المبدع والناقد حَظُّهُ مِنْ هذين الجانبين. فإذا كان اهتمامُ القارئ/ الناقد منصبّاً في زمن القراءة على المنهج في مستواه التطبيقي، فإن اهتمام المؤلف/ المبدع مقْتَرِنٌ، في زمن الكتابة، بالمنهج في مستواه النظري. ذلك بأن السّارِدَ النّاجح هو الذي قرأ ويقرأ كل ما يُؤَلَّفُ في نظريات السرد؛ ابتداء بفلاديمير بروب، وتودوروف، ويوري لوتمان، ورولان بارت، وكريماس، وجوليا كريستيفا، وأمبرتو إيكو، وغير هؤلاء من النقاد والمنظِّرين لنظريات السرد الحديثة. وهي نفسُها الأفكارُ والمبادئُ والقواعدُ التي سيتسلَّحُ بها القارئ/ الناقد، وقد تحوَّلَتْ في ممارسته إلى عمليّاتٍ وإجراءاتٍ، حين يُقْبِلُ على قراءة النص القصصي السردي الذي كتبه المبدع.

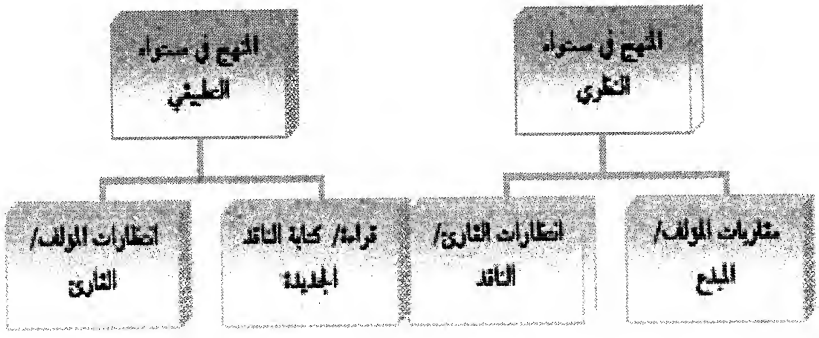
المنهج إذن وجهان لعملةٍ واحدة؛ يستفيد منه المبدع بالقدر الذي يخْدُمُ إبداعَهُ ويَلُفُّ خطابَهُ، ويستفيدُ منهُ النّاقد بالقدر الذي يَخْدُمُ نقدَهُ ويُساعدُهُ على اكتشاف دلالات الخطاب

---

(1) خطاب المنهج: عباس الجراري، ص. 7.

(2) معجم مقاييس اللغة: أحمد بن فارس، 5/ 361.

المختفي بين ثنايا النَّصِّ. فالمنهج من هذه النّاحية شيءٌ ذو علاقة بالأدواتِ التي بواسطتها نَهْدِمُ أوْ نَبْني؛ فهي الأدواتُ نفْسُها، غَيْرَ أنَّها تتَّخِذُ أوْضاعاً مُختلفةً بِحَسَبِ اسْتِعْمالِها وتوظيفها مِنْ قِبَلِ المبدع أو من قِبَلِ النّاقد.



معنى هذا أن المؤلف/ المبدع الذي جاء في الترسيمة الأولى صاحب مقاربة بخصوص كتابة نصٍّ يَلُفُّ الخطاب بطريقة بديعة، يتحول في الترسيمة الثانية إلى قارئ له انتظاراته التي سيعمل على تمحيصها بعد النظر في عمل النّاقد. أما القارئ فهو صاحب انتظارات في الترسيمة الأولى، ناقد في الترسيمة الثانية؛ بحيث سيعمل على كتابة النَّصِّ كتابة جديدة تجعل المؤلف في ترسيمته الجديدة صاحب انتظارات. من هنا، نَجِدُ أنفسنا أمام ترسيمتين: ترسيمةُ المبدع التي تكون له فيها المبادرة، وترسيمة النّاقد التي يصبح فيها كاتبا جديدا للنَّصِّ؛ وهذا ما يمكننا نعته باستبدال المواقع: فالذي كان مؤلفا بالأمس أصبح قارئا، والذي كان قارئا وصاحب انتظارات، تحوَّلَ إلى مؤلف جديد للنَّصِّ. فالأول (المبدع) ألف النَّصَّ بالنظر إلى المنهج في صورته النظرية، والثاني أعاد كتابة النَّصِّ بالنظر إلى المنهج في صورته التطبيقية العمليّة.

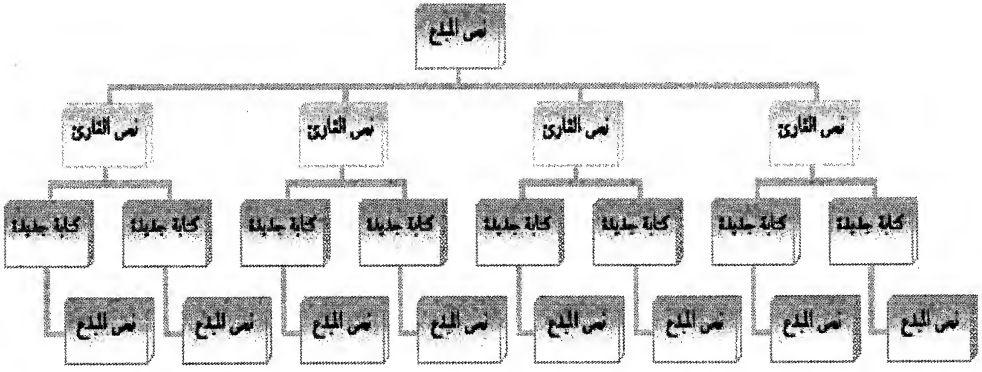
4-2- النّصّ: من الوحدة إلى التّعدّد:

سبقت الإشارة إلى أن انطواء المنهج على هذين الجانبين: النظرية والتطبيق، يفضي إلى ظهور مجموعة من الإشارات النقدية؛ ومن تلك الإشارات مسألة الوحدة والتّعدّد التي يَمُرُّ بها النّصّ وهو ينتقل بين المبدع والقارئ. القارئ كاتب بالقوى إلى أنْ يمارسَ عمل المنهج في صورته التطبيقية؛ فيتحول إلى كاتب بالفعل. وكما أن هنالك استبالا للمواقع بين المؤلف والناقد، كذلك الشأن

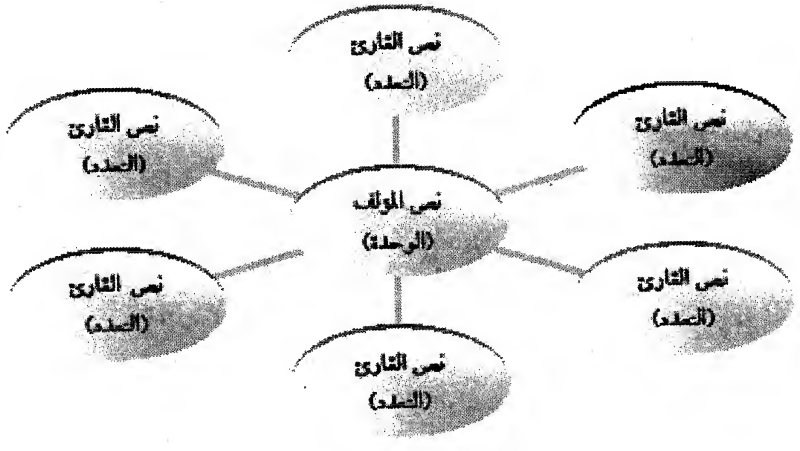
بالنسبة للنصوص التي تتبادل المواقع: النص/ الكتابة، والنص/ القراءة؛ الذي يتحول إلى متابة جديدة للنص تستدعي كتاباتٍ أخرى لَمْ تُولَدْ بَعْدُ.

ولابد هنا من الإشارة إلى أنّ الكتابة الأولى (كتابة المبدع) منفتحة على التّعدّد وكثرة الإبدالات، بعكس الكتابة الثانية (كتابة الناقد)، التي انطلقت مِنْ نَصٍّ المُبْدِع؛ وهو نصٌّ معروفٌ، وهي كتابةٌ مُنْغَلِقَةٌ على نفْسِها، إذْ لا يُمْكِنُ أنْ تكونَ لَها إبْدالاتٌ كما هُوَ الْحالُ في كتابةِ المُؤَلِّفِ الْمَوْصوفَةِ بِالْخِصْبِ وَالْعَطاءِ. إنَّها كِتابَةٌ وَلُودٌ تَتَّسِمُ بميزة (الخُلود)، إذ هي دائما حيَّةٌ، في مقابل الكتابة الثانية التي تُوصَفُ بأنها (مُحَنَّطَةٌ) بالرغم من الدلالات التي تنتهي إليها. وإذا كان هنالك من فضل للكتابة الثانية بقلم الناقد، فذلك أنها تدفع، على مستوى زمن الكتابة، إلى ولادة كتابات أخرى من النَّمَطِ الخالد.

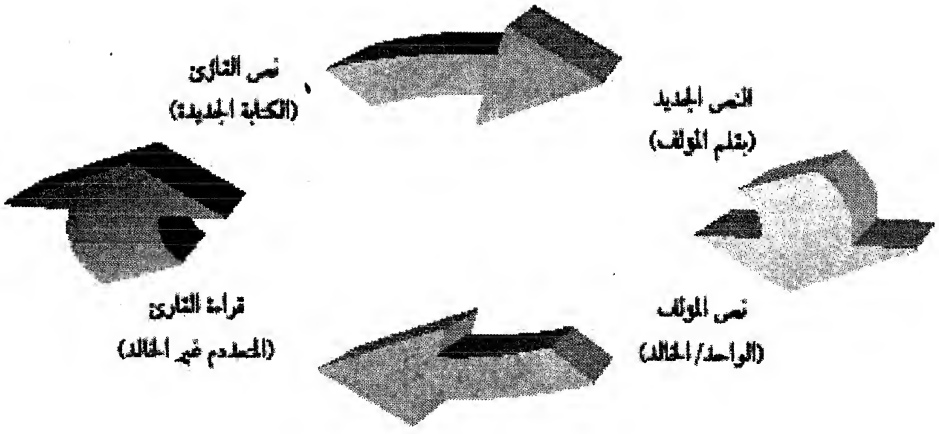
فالكاتب/ المؤلف الذي يقرأ نقدا على كتابته؛ أي أنه يقرأ نصّاً جديدا، أو كتابةً جديدةً؛ حين يقرأ هذه الكتابة الجديدة، فإنه سيعيدُ النَّظَرَ في كثيرٍ من مساراتِ الكتابة لديه. ذلك بأن نص الناقد عبر عن استئناف لكتابة المؤلف في نصوص جديدة أخرى لم يكن لتوجَدَ لولا هذه القراءة/ الكتابة التي يقوم بها القارئ/ الناقد. وهذه ميزة النقد/ القراءة الذي يكون سببا في ظهور نصوص (خالدة) على مستوى الإبداع، في الوقت الذي يسمح فيه النص الخالدُ الواحد في ظهور ما لا نهاية له من نصوص القراءة التي توصَفُ بعدم الخُلود.



وهكذا تتوالى النصوص بدءا بالنص الأصل الذي هو نص المبدع وانتهاء بالنصوص الجديدة الأخرى التي سيكتبها المبدع في زمن لا نعرفه. ولنص القارئ/ الناقد الفضل في توجيه المبدع ولفت انتباهه إلى هذه النصوص الخالدة الجديدة التي أوحي إليه بها، والانطلاقة حصلت من نصِّهِ الأول. فالكتابة الأصل منفتحة على التَعدّد في مجال النصوص النقدية، في حين أن النصوص النقدية النقدية التي تنطلق من التعدد تفضي إلى الوحدة على مستوى نص المبدع:



وعلى العكس من ذلك، كل النصوص التي تُحْسَبُ على مستوى القراءة والنقد، لا تسمح سوى بظهور نصٍّ واحد؛ هو نص المؤلف/ المبدع. فالمفرد يلدُ المتعدِّد، والمتعدِّد يلد المفرد، وهكذا تستمر الدورة الإبداعية الاستبدالية بين نص المؤلف ونص القارئ



4-3- النَّصُّ حُيالَ أصوله وإبدالاته ومواقعه:

وهذا واحد من تمظهراتِ العلاقة المطروحة بين النظري والتطبيقي في كل منهج. فتطبيق المنهج والتطرق إلى أسئلته بالأجوبة الصارمة، من شأنه أن يحيل على جملة من القضايا المتعلقة بحياة النص وكينونته، إذا استعرنا من الفيلسوف الألماني (مارتن هيدجر) بعض ألفاظه؛ مثل: أصول النص وجذوره وما من شأنه أن يُشَكِّلَ أُبُوَّتُهُ، بالإضافة إلى إبدالاته الممكنة وغير الممكنة والمواقع التي يظهر فيها بعد أن يكون قد اختفى من مواقع أخرى.

ليس هنالك نص إبداعي ينزل إلى الوجود دون أن تكون له مرجعيات وجذور معرفية ومنهجية في الوقت ذاته. لقد سبقت الإشارة إلى أن القدامى اشترطوا في الشاعر لكي يصير فحلا؛ أن يروي بالإضافة إلى شعرِهِ الجَيِّدَ من شعرِ غيره. وهذا يحيلنا على مفهوم الامتلاء الذي يجعل من المؤلف/ المبدع خزّانا لعدد من التجارب الإبداعية وغير الإبداعية السابقة. وحين يأتي الشاعر لممارسة فعل الكتابة، فإن كثيرا من هذه المرجعيات تَحْضُرُ في النَّصِّ؛ سواء وعى المؤلف ذلك أم لم يَعِهِ.

لهذا أمكن القول بأن ولادة نص المؤلف مسبوقة بنصوص أخرى غير معروفة؛ وتطبيق المنهج قمين بإظهرها تحت عناوين متعددة ومختلفة؛ منها: الحوارية على حد تعبير المدرسة الروسية، والتّناص كما تذهب إلى ذلك المدرسة الفرنسية، وهو ما عبَّرَ عنه القدامى من العلماء المسلمين

بالأخذ والتضمين والسّرقة وغير ذلك من المصطلحات النقدية التي تفيد وجود نصوص غائبة داخل النص الحاضر.

معنى هذا أننا في كل عملية إبداعية، نجد أنفسنا حُيال أربعة نصوص:

- النص/ النصوص الغائبة، وهو نص سابق في الوجود.
- النص الإبداعي، وهو نص المؤلف الذي يخرج وتحته يختفي النوع الأول.
- النص القرائي، وهو مجموع العمليات التي تعمل على تفكيك النص.
- النص الجديد، وهو الذي يأتي نتيجة عملية إعادة تركيب التفكيك؛ لينتهي الأمر إلى نص جديد لا علاقة له بالنص في صورته الأولى

وهذا النص الأخير هو الذي من شأنه أن يمنح المؤلف فكرة استرجاع زمن الكتابة؛ للخروج بنص إبداعي آخر تتلوه العملية النقدية، وهكذا تستمر الدائرة، إثر كل قراءة، في استرجاع مكوناتها وما يتصل بها من إبدالات. كان (جاتمان) يرى أن عملية الإرسال والتلقي المفترضة بين المؤلف والقارئ تقتضي التمييز بين مستويات عدة، تبعا لنوع العلاقة التي تربط المبدع بالمتلقي؛ فتوصل إلى ضبط مصتويات ثلاثة، هي[1]:

- مستوى أول يحيل على مؤلف حقيقي يُعْزى إليه الأثرُ الأدبي، يُقابِلُهُ قارئ حقيقي يتجهُ إليه ذلك الأثرُ.
- مستوى ثانٍ يحيل على مرلّفٍ ضِمْني، يجرِّدُهُ المؤلف الحقيقي من نفسه، يقابِلُهُ قارئ ضمني يتَّجِهُ إليه الخطابُ.
- مستوى ثالث يحيلُ على راوٍ يُنْتِجُ المَرْوِيَّ، يقابلُهُ مَرْوِيٌّ لهُ يتَّجِهُ إليه الراوي.

وأكَّد (جاتمان) بأن إنتاج النص الإبداعي، السردي مثلا، يتأسس على المستويين الثاني والثالث دون الأول. وقد ذهب إلى الرأي نفسِه الناقد (جوناثان كيلر) حين اشتق أربعة مستويات من مستويات العلاقة بين المؤلف والقارئ: مستويان اثنان خارجيان متصلان بالمؤلف والقارئ بالمعنى العام والخاص لكل منهما، مستويان داخليان متصلان بالراوي والمَرْوي له؛ سواء كان ذلك

---

(1) التلقي والسياقات الثقافية: السرد انموذجا: عبد الله إبراهيم، صمن مجلة (علامات في النقد)، المجلد: 34، ص. 73-74.

متعلقا بالراوي والمَرْوي له بوصفهما مرسلا متلقيا، أو بالمتلقي المثالي الذي له قدرة على تأويل رسالة الراوي وليس الاقتصار على تلقيها، والوظيفة الخيرة المتعلقة بالتأويل مرتبطة أشدَّ الارتباط بالتلقي الداخلي[1].

أما أمبرتو إيكو، فيجعل القارئ طرفا أساسيا في عملية صنع العوالم الممكنة للنصوص إلى جوار المؤلف؛ وذلك لأن إيكو يُدرِجُ الأدب ضمن نظرية الاتصال القائمة على التّراسل المتبادل بين قطبين: أحدهما يُركِّبُ رسالةً ويقوم بإرسالها، والآخر يتلقاها ويقوم بفكِّ شَفَراتِها وإعادة بنائها بصورة عالَمٍ مُتَخَيَّلٍ، مع ما يترتَّبُ على ذلك من تفعيل لدلالاتها النصية[2]. هكذا تم الاشتغال على النص في مختلف علاقاته بما في ذلك علاقته بنفسه، وعلاقته بجذوره أو نصوصه الغائبة أو متلقيه أو محركاته التي كانت من وراء إنتاجه. ومن هنا يتبين لنا المؤتلف والمختلف في عالم النص وتأليفه وتلقيه.

---

(1) المرجع نفسه، ص. 74.

(2) نفسه، ص. 74-75.

مكتبة الأدب المغربي

المشاركـــــون

عالي سرحان القرشي
جامعة الطائف - السعودية

د. حميد لحمداني
جامعة سيدي محمد بن عبد الله - المغرب

إسماعيل إسماعيلي علوي
كلية الآداب وجدة - المغرب

د. خالد عبد الرؤوف الجبر
جامعة البترا - الأردن

إحسان بن صادق اللواتي
جامعة السلطان قابوس - مسقط

سميرة زغبيب
جامعة قسنطينة - الجزائر

الدكتورة منتهى طه الحراحشة
جامعة آل البيت، الأردن

يونس بن علال
جامعة سيدي محمد بن عبد الله، المغرب

الأستاذ لحسن عزوز
جامعة وادي سوف - الجزائر

أ.د. محمود العلي حسينات
جامعة اليرموك - الأردن

صابرة الذويبي
المعهد العالي للغات - تونس

د. محمد قاسمي
كلية الآداب وجدة - المغرب

كريمة القيلي
جامعة سيدي محمد بن عبد الله - المغرب

بلقاسم عيساني
جامعة المدية - الجزائر

أحلام طراش
جامعة تازة - المغرب

مولاي احمد حسيني
جامعة الرشيدية - المغرب

أ.د. مصطفى سلوي
جامعة محمد الأول/ وجدة

سامراء

ISBN 978-9957-78-635-3